

الحضور والحضور المضاد

دراسة فى المسرح الشعرى الحديث

عبد الناصر هلال

أكتوبر
2000

كتابات نقدية
110

الحضور والحضور المضاد

عبد الناصر هلال

أول أكتوبر ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - نصف شهرية (110)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية
110

إهـــــداء

- إلى أ. د أحمد السعدني

الحضور البهى .

- إلى الصديق الشاعر:

مشهور فواز

الذى فجر فى نفسى القضية

اعترافاً وحباً

عبد الناصر

مقدمة

المسرح الشعرى الحديث من أكثر الفنون الأدبية قدرة على تجسيد وعى الشعراء وطرح رؤاهم الفكرية الجديدة، حيث يجمع بين الفكر الواعى وآليات التعبير عنه فى آن، من خلال أدوات فنية، وتكنيك جمالى رحب، فقد جسد المسرح الشعرى قضايا عصرية ملحة، عاشها الشعراء وكابدوها، مثل قضايا : القهر، والسقوط، والانهزام، والانتظار، والإدانة، والكلمة والسيف، والخلاص. وتأتى قضية الكلمة والسيف فى طليعة هذه القضايا لما لها من أهمية قصوى، حيث تكشف العلاقة الثنائية الجدلية بين المثقفين والسلطة ومطعياتها. وقد أشار بعض الدارسين والنقاد إلى ملامح هذه العلاقة خصوصاً عند عبد الصبور اشارة سريعة، ولم تلق هذه الظاهرة عناية كاملة، فلم تحظ بدراسة مستفيضة، حتي تتبلور ملامحها من جميع الجوانب، لكن معظم الكتابات اتسمت بالعمومية والاقتضاب، وهذا هو السبب الرئيس الذى حدا بينا لنتناول الظاهرة «الكلمة والسيف» من كل جوانبها، حتى نكشف للقارئ تجليات الكلمة والسيف فى صورٍ عدة، ثم صراعات الشخصيات المسرحية حول اختيار أيهما ليكون حلاً درامياً، وحلاً لمشكلات الواقع .

وقد اقتصرت هذه الدراسة على ثلاثة شعراء، هم : عبد الرحمن الشرقاوى، وصلاح عبد الصبور، أنس داود. فعبد الرحمن الشرقاوى قد بدأ الدائرة، وسن قواعد البناء خصوصاً بعدما أصبح « دخوله ساحة

المسرح الشعرى يبشر بانتقالة أرقى تستوعب منجزات الفكر التقدمى فى قضايا العدالة والحرية، ومنجزات ثورة الشعر العربى الجديد معاً »، وصلاح عبد الصبور يمثل مرحلة النضج الفنى فى المسرح الشعرى الحديث، خصوصاً وأن فى مسرحيته «بعد أن يموت الملك» يكتمل بناء العالم عنده «مشكلاً تتويجاً لمرحلة زاهرة من المسرح، والمسرح الشعرى العربى - على وجه الخصوص - ودفعة حارة له، فاتحة الطريق رحباً أمام إمكانية تأكيد الإنجازات والتخطى التى تقع على كاهل الأجيال التالية من أجل تعميق ارتباط المسرح بهموم وأشواق الإنسان العربى لمجتمع متحرر من القهر والتسلط والاستقلال» (٢) .

هذه التجربة العميقة الناضجة التى أكدها عبد الصبور جعلت أمر انجازها مهمة شاقة، بل إنها وضعت من أتى بعده - من كتاب المسرح الشعرى - فى مأزق صعب، واختبار شاق، لكن المحاولات كانت معبأة بنسيم الحلم وشهوة الحضور، على الرغم من وقوعها تحت ضغط التأثير والنهل من تجربة الرائدين خصوصاً عبد الصبور، وأهم هذه التجارب تجربة أنس داود المسرحية. وقد اخترناه ليمثل مرحلة الامتداد فى شىء من الشمولية والاكتمال، والنضج، فقد خلف وراءه مجموعة من المسرحيات الشعرية بلغت عشرا، كانت قضية الكلمة والسيف من أهم القضايا التى شكلت عالمها .

وقد جاءت هذه الدراسة فى خمسة فصول ومقدمة :

الفصل الأول : بعنوان «الجذور»، تناولنا فيه مفهوم الكلمة والسيف وأهمية كل منهما ودوره ومكانته فى الديانات والتاريخ القديم، ثم فى الشعر العربى فى مختلف عصوره فى شىء من الإيجاز، ثم تناولنا

المزاوجة بين السيف والقلم فى الشعر العربى القديم ثم الحديث. وفى الفصل نفسه قدمنا الشاعر الجديد بين الكلمة والسيف، وتناولنا العلاقة بين المسرح والشعر، وعرضنا تاريخياً - فى إيجاز - لمسيرة المسرح الشعرى .

الفصل الثانى : «الكلمة»، وفيه تعرضت الدراسة للكلمة من خلال صورتين لها: أولاً : الكلمة السلبية وأنواعها مثل : الكلمة المضللة، والكلمة المداهنة أو المتذللة، والكلمة اللاجدوى، وثانياً : الكلمة الإيجابية بكل أبعادها ودلالاتها .

الفصل الثالث : «السيف»، تناولت الدراسة فيه السيف من خلال صورتين : الأولى السيف الأهوج المتهور، والثانية السيف المبصر الواعى .

الفصل الرابع : تناول الصراع بين الكلمة والسيف من خلال تحاور الشخوص المسرحية المتناقضة فى الموقف والاختيار، حيث ينحاز بعض الشخوص للسيف وبعضها ينحاز للكلمة .

الفصل الخامس : وتناول الانتظار والخلاص وفيه عرضنا انتظار الشعراء وخلاصهم من خلال شخوصهم المسرحية .

الخاتمة : وفيها عرضنا لأهم النتائج التى توصلت إليه الدراسة.

هذه إطلالة على أهم قضايا المسرح الحديث، نأمل أن تكون ألقت الضوء فى شىء من الموضوعية، وفتحت الطريق أمام قضايا أخرى فى حاجة ملحة للدراسة ..

هوامش

(١) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٦ ص٧٧ .

(٢) السابق ، ص ١٢٢ .

الفصل الأول

الجــــذور

أولاً : الكلمة :

الكلمة فى مفهومها اللغوى تقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروف ذات معنى، وتقع على قصيدة بأكملها وخطبة بأسرها. يقال قال الشاعر فى كلمته أى فى قصيدته. قال الجوهرى : الكلمة القصيدة بطولها. وكالمه ناطقه. والكلام الجراح... وفى التهذيب فى ترجمة مسح فى قوله عز وجل : « بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ »، قال أبو منصور : سمى الله ابتداء أمره كلمة لأنه ألقى إليها الكلمة ثم كون الكلمة بشراً، ومعنى الكلمة الولد، والمعنى يبشرك بولد اسمه المسيح، وقال الجوهرى : وعيسى عليه السلام كلمة الله لأنه لما انتفع به فى الدين كما انتفع بكلامه سمى به [1] .

ولأهمية الكلمة فى حياة البشر وقدسيتها وقدرتها على التأثير والتغيير قدمت على القوة / السيف بوصفها أكثر تأثيراً وأسرع فاعلية وإقناعاً، فهى تعتمد على مبدأ الاختيار السهل لا الإجبار، فكانت أداة الرسل فى تبليغ رسالاتهم إلى الناس، ودعوتهم إلى النجاة. وقد ورت الكلمة فى القرآن الكريم فى مواضع عدة، فجاءت أول آية فى القرآن تشير إليها، وتكشف عن أثرها : « اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ » [2] ، ثم

أقسم الله عز وجل بالقلم / الكلمة لما له من أهمية كبرى وجعل له سورة بإسمه : « ن وَ الْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ» [٣]. ثم بين أن هناك نوعين للكلمة : إحداهما طيبة إيجابية مثمرة، وأخرى خبيثه، مدمرة، قال تعالى : « أَلَمْ تَرَى كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةً أَصلُهَا ثَابتٌ وَفَرْعُهَا في السَّمَاء» [٤] ، «وَمَثَلُ كَلمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الأَرْضِ مَا لَهَا منْ قَرَارٍ » [٥]، ويؤكد الرسول عليه الصلاة والسلام على قيمة الكلمة وأثرها فى حياة الفرد بقوله : (الكلمة الطيبة صدقة). والكلمة عند على بن أبى طالب وسيلة للكشف عن عالم الإنسان وبيان ملامحه فيؤكد أن «المرء مخبوء تحت لسانه فإذا تكلم ظهر» [٧] .

وقد ورت الكلمة فى الكتاب المقدس مرادفة للمسيح، حيث جاءت فى افتتاح إنجيل يوحنا «فى البدء كان الكلمة» [٨] والكلمة فى الإصحاحات الخمس الأولى من إنجيل يوحنا ذى الطبيعة الأفلاطونية، مقرونة بالنور بشكل صريح » النور الذى يضىء فى الظلمة» [٩]، لكن تماثل النور والكلمة أقدم وأشمل بكثير من أفلاطونية القديس يوحنا «إذ أن نصوص الأدبانيشاد تقرن باستمرار النور وأحيانا النار بالكلمة» [١٠] .

وفى الملاحم المصرية كما عند اليهود القدماء تسبق الكلمة خلق الكون، فأولى كلمات يهوه فى «سفرالتكوين» : «وقال الله ليكن نور فكان نور» [١١] ، ويبرهن يونغ أن الاشتقاق اللغوى لـ «ما يلمع» هو نفسه الهند - أوربيين الذى ينتج عبارة تكلم، وأن نفس الاشتقاق المزدوج موجود عند المصريين. كما أن يونغ يذهب أبعد من ذلك عندما يتوصل إلى إيجاد قرابة بين جذرى كلمتى «لغط، تمتم» و«طائر التم» الشمس، فيرى فى تلك إبرازاً أسطورياً للتماثل الاشتقاقى بين النور والكلمة، ذلك أن الكلمة كالنور، هى الأقنوم الرمزى للقدرة المطلقة [١٢] .

أما الكلمة فى اليونانية فقد جاءت بمعنى أن العقل اللغوس (Logos)

باللاتينية من فعل (logo) بمعنى : أقول، فهى الكلمة أو القول. وقامت بحوث عدة ترجع فكرة اللوغوس (logos) التى وردت فى افتتاح الإنجيل إلى تأثير فيلون اليهودى، وترد الكلمة إلى الأصل العبرى Dabhar فى العهد القديم، واتسعت فكرة اللوغوس فى الفلسفة الرواقية لتصبح العقل البذرى أو المبدأ الخالق للأشياء[١٣] .

وللكلمة مقامها الذى يصل إلى درجات السمو والقداسة فى حياة العرب «ومن أجل ذلك كثيراً ما ذكره العرب من التحفى بالأقلام عند انتقائها مما لو قيل مثله فى زماننا لكان أحجية من الأحاجى ولغزاً من الألغاز.. فقد جعلوه كائناً من الكائنات العلوية تساعدت عليه السعود فى فلك البروج حولاً كاملاً تؤلفه بمختلف أركانها وطباعها وبتباين أنوائها وأنحائها» [١٤] ومن أجل هذا يأتى القلم / الكلمة من حيث الفاعلية «من قبيل الإعجاز الذى تلتئم فيه الأضداد، فهو يشرب ظلمة ويلفظ نوراً، ويطلق الآجال والأرزاق وينفث السم والترياق، تدق الإدراك حركاته وتحلى بالنفائس فتكاته طوراً يرى أماماً يلقى درساً، وطوراً يرى ماشطة تجلو عرساً، وطوراً أفعواناً مطرقاً. والعجب أنه لا يزهو إلا عند الطرق، ولطالما نفث سحراً، وجلب عطراً، وأدار فى القرطاس خمراً» [١٥] .

التفتت العرب فى صدر الإسلام إلى دور الكلمة / القلم بوصفها سلاحاً قوياً يمكن استخدامه بجانب السيف، حيث بادر شعراء قريش باستخدام الكلمة وبدءوا أول المعارك الكلامية وكان من أشهر شعراء هذا الاتجاه عبد الله الزعبرى وأبو سفيان بن الحارث، وتصدى بعض شعراء المسلمين للوقوف فى وجه الكفر والطغيان مثل حسان بن ثابت وكعب بن مالك، من هنا كانت الكلمة ساعداً قوياً مسانداً للسيف فى غزوات الرسول ـ صلى الله عليه وسلم .

وقد حظى تراثنا الفكرى والأدبى بالإشارة إلى دور الكلمة واهتم بها من خلال حياة القلم - بوصفه الأداة - الذى يمتلك قدرة خارقة على التجلى فى صور عدة، فأبو تمام يكشف دور القلم / الكلمة وقدرته الهائلة على الفعل الذى يصل إلى درجة السحر فيقول :

لك القلم الأعلى الذى بشباته
تصاب من الأمر الكلى والمفاصل

له الخلوات اللاء لولا نجيها
لما احتفلت للملك تلك المحافل

لعاب الأفعاى القاتلات لعابه
وأرى الجن اشتارته أيد عواسل

له بقى طل ولكن وقعها
باثاره فى الشرق والغرب وابل

فصح إذا استنطقته وهو راكب
وأعج إن خاطته وهو راجل

إذا امتطى الخمس اللطاف وأفرغت
عليه شعاب الفكر وهو حوافل [١٦]

من خلال ما قدم ذكره نستطيع القول إن الكلمة أو القلم بوصفهما الأداة الكاشفة عن رؤية الإنسان ووجدانه وإنسانيته، والقوة المعنوية الفاعلة كان لابد أن تحظى بهذه المكانة السامية التى تصل إلى درجة القداسة .

ثانياً : السيف :

السيف هو «الصلاح النبيل الذى يتجه إليه المغزى العميق لسائر الأسلحة على ما تدل عليه الآثار والتقاليد فى العصور القديمة والوسطى عند العرب وغيرهم» [١٧] .

وفى أساطير الأنتروبولوجيا يأتى السيف الذى يحمله البطل رمزاً للقوى وللنقاء فى آن واحد، فهو رمز القوة الروحانية والعلائية.. [١٨]، ولهذا ينحاز البعض إلى اعتناقه رغبة فى إكمال نقص فى البنية البيولوجية «فهوغو» - فى محاولة منه للتعويض الجسدى - يعترف بأنه ينحاز إلى سيف لكى يكون قوياً : « كنت أشعر بحاجة لأن أكون قوياً بالسيف مثل أبى ونابليون، لو لم أكتشف البديل الرائع فى أن أكون قوياً بالفكر مثل مثاتوبريان» [١٩] .

ويأخذ السيف فى الأساطير منحى أبولونياً، ولذا كان من المؤكد أن السيف سلاح الزعماء والمحاربين الأشداء، يترافق دائماً بالترس أو بدر أثينا [٢٠]. ويبقى البطل الصرف، البطل المثالى، هو الذى يشق التنين، وبالرغم من هذا التفاهم بين السيف والقيد فإن هذا الأخير، حتى ولو اقتصر على استعارة قضائية، يبقى فى الأساس أداة آلهة الموت والزمن [٢١]، ويبقى السيف دلالة على الشعوب المنتصرة .

ونظراً لارتباط السيف بالعفة والإقدام والشجاعة والبطولة، وحرص العرب على استخدامه فى كرهم، فقد وردت في العربية أوصاف ومسميات عدة يغلب عليها فى الأكثر والأعم، تلك المشتقة من صفات البطل، فالسيف لحامله هو الصاحب والخليل، له مثل عزمه ومضائه ويتضرج مثله بالدم، ولا يفارقه إلا بالموت أو بمأثرة من المآثر : [٢٢]، وقد بلغت أسماء السيوف وصفاتها ستة وعشرين[٢٣] .

ومما قيل في أسماء السيوف ما أنشده ابن أحمر فقال :

تقلدت إبريقاً وعلقت جعبة

لتهلك حياً ذا زهاء وجامل [٢٤]

ويوجد ارتباط وثيق بين السيف والعقيدة «ولا ينبغى أن يكون لتسمية رسول الله - صلى الله عليه وسلم - خالد بن الوليد سيف الله المسلوّل

معنى إلا من جهة الملازمة بين السيف والعقيدة» (٢٥)، ولهذا حرص الرسول - صلى الله عليه وسلم - على إبراز مكانة السيف ودوره الفاعل، الفارق بين الحق والباطل، وبه يرد كيد الكافرين، فيوكد الرسول بقول : «الجنة تحت ظلال السيوف» (٢٦)، وكان للرسول - صلى الله عليه وسلم - سيف يسمى «ذا الفقار أى مفقر» ويذكر أنه صنع من حديدة وجدت مدفونة عند الكعبة .

وقد ورد السيف أحيانا يحمل صفات الذكورة، وأحياناً ملامح الأنوثة، وأحيانا يجمعها معاً، فإذا كانت شفرته حديداً ذكراً، ومتنه أنيثا فهو مذكر وقد أحس ابن الرومى فى الجمع بين التذكير والتأنيث حيث قال :

خير ما استعصمت به الكف عضب

ذكر حدُّه أنيثُ المهز (٢٧)

ويذهب أبو الشيعى إلى الوجهين فى قوله :

كالسيف إن لاينته لان متنه

وحداه إن خاشنته خشنان (٢٨)

أما الفرزدق فيكشف عن ملامح السيف الأنثوية، حيث يكنى به عن جارية له حبلى كرفيق، فيقول :

وجفن سلاح قد رزئت فلم أنح

عليه ولم أبعث عليه البواكيا

وفى جوفه من صارم ذى حفيظة

لو أن المنايا انسته لياليا (٢٩)

ويقدم بشار بن برد الوجه الذكرى للسيف حيث ضرجوه بالدم وشحوه مسكاً، وهو من أدوات الطيب التى يستخدمها الرجال دون النساء :

ويبقى بها مسك للمس أكفهم

على أنها ريح الدماء تضوع (٣٠)

ويأتى السيف فى أشعار العرب مرادفاً للمحبوبة/ للأنوثة، كقول عنترة بن شداد، الذى «يشتهى الحياة فى الموت، ويرى فى الموت الحياة، ويحلم للحظة الوصول الكامل التى لا تتحقق إلا بالدماء ويبسط حضوره فى ثنايا حلمه، على الأشياء والكائنات التى يحيلها إلى مرايا له ومرآة لمن يحب » (٣١) .

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الهند تقطر من دمى

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسم (٣٢)

ويفسر د. لطفى عبد البديع اقتران الذكورة والأنوثة بالسيف فيقول : «وقد يقال إن الوجه فى ذهورة السيف ظاهرة لما تعترف به من شهامة ومضاء فى الأمور، أما أنوثته فما الوجه فيها؟ والجواب : أن الوجه فيها تجام السيف، وهو من تمام عمله، والذكور] والأنوثة مقولتان تستوعبان فى العرب[ة أشياء كثيرة،... والسيف إذا كان يحمل الجهتين جميعاً فلأنه تفسير للحياة التى تجمع بين الضدين» (٣٣) .

وفى رسالة فى السيف يحدد أبو محمد بن مالك القرطبى ملامح السيف وأوصافه، حيث اهتمت به العرب ورأت فيه المنعة، والعزة، والفصل، والتحقق ومواجهة الموت لخلق الحياة الفضلى والخلود، فهو يسجد للحظة الفارقة بين الموت والحياة فيقول : «فكأنما باضت على رءوسهم نعائم الدو. وبقت فى أكفهم بوارق الجو، ولكنها إذا ما هزت فبوارق، وإذا صبت فصواعق، من كل ذى شطب كأنما قرى نمل، علون منه قرى نصل، فإذا أصاب فكل شيء مقتل، وإذا حز فكل عضو

مفصل، أمضى فى الإشباع من الأجل المتاح عضب المتن صقيل يكاد إذا انتضى يسيل ويكاد مبصره يغنى عن الورد، إذا اخترط من الغمد، ما لم يخله ريعان سراب فى صحصان يباب، لاشتباه فرنده بحجاب فى شراب أو حباب فى سراب، فلما رأيت جفنه قد أنطوى على جمر الفضى وماء الأضى، وانتظم على خصره الجنح وورنق الصبح قلت سبحان مكور الليل والنهار والجامع بين الماء والنار» (٥ب) .

ويبقى السيف - مع اكتسابه الميزات رمزية جديدة - مرتبطاً بأنموذجات السلطان، ويبقى على ارتباط دائم بالصولجان، منشطاً له بالحرب والنزال، إنه القوة المادية الملموسة .

ثالثاً : المقابلة / المزاوجة بين السيف والقلم / الكلمة :

ونقصد بالمزاوجة أن كلاً منهما يستدعى الآخر ويلازمه، رسول الجنان والقلم رسول البنان و«قلما يتساويان فى النفس الواحدة، فمن الناس من تنزع به نظرته إلى الفكر يبرق فى الكلمة المجنحة يسيل بها القلم، ومنهم من تستبد به دواعى الغلبة يجلبها فى البطولة الشامخة يصنعها السيف، ولكن هذا وذاك أداة من أدوات المغامرة الروحية، ومعقل من معاقل الفعل المتعالى الذى ينم عما فى الثقافة من شباب، ويدل على ما فيها من إيجاب» (٣٥). وترتبط عملية الانحياز سواء أكان لأحدهما أم كليهما معاً بظروف المجتمع السياسية والثقافية «وهذا الثقافة العربية فى عنفوانها، فكان للسيف فيها سلطان، وللقلم سلطان مثله، وإذا كان قد جرى بينهما تفاضل فإن هذا التفاضل لم يكن ليفضى إلى انتفاء قيمة أحدهما إذ كان ذلك إيذانا بأفول الثقافة يتبلد فيها القلم فيجف ويسقط، ويكل فيها السيف فيصبح سيفاً من خشب تسخر منه حقيقته الخشبية» (٣٦) .

والمزاوجة بين الكلمة أو القلم والسيف ظاهرة شائعة فى شعرنا العربى القديم، فقد وردت عند كثير من الشعراء، خصوصاً فى العصر العباسى عند أبى تماما، والمتبنى، وابن الرومى، فأبو تمام فى بائيته يزاوج بين الكلمة والسيف فى جدلية تعتمد على تقديم السيف على الكتب / الكلمة حيث رأى أن فى السيف حلاً لقضايا عصره ولا جدوى من الكلمات أو العلم، فالفعل الإيجابى يتجسد فى السيف بوصفة أداة قاطعة وسريعة فى إحداث التغيير، وهو أكثر صدقاً، يحمل فى نصله الفصل بين الجد واللعب، بين الزيف والحقيقة، و«إذا استعمل فقد برئ الأمر من الهزل» (٣٧)، ولكن الكتب/ الكلمات لا تحمل هذه المعطيات الفاعلة :

السيف أصدق أنباء من الكتب

فى حده الحد بين الجد واللعب (٣٨)

ثم يزواج بين الرأى والسيف موضحاً قيمة الكلمة القوية الفاعلة:

وجرد من آرائه حين أضرمت

به الحرب حد مثل حد المناصل

ومع مطالع العصر الحديث تلازمت العلاقة بين الكلمة والسيف، فالبارودى يرى أن الكلمة والسيف ضرورتان من ضرورات الملك، فهما مقترنان متلازمان، بل إنهما ممتزجان، منصهران، لا يقوم الملك إلا بهما، يقول البارودى :

فالسيف لا يمضى بدون رويه

والرأى لا يمضى بغير مهند (٤٠)

ويشير البارودى إلى خطورة استخدام أحدهما دون الآخر، حيث السلبية والشطط، فالكلمة الضعيفة قد لا تغير، والسيف بدون عقل يحكمه ويقوده يؤدى إلى نتائج وخيمة :

إذا لم يكن للمرء عقل يقوده

فيوشك أن يلقى حساماً يعده (٤١)

وتتضح علاقة المزاوجة أو المقابلة بين السيف والقلم / الكلمة أو ما كان فى معناهما فى شعر شوقى، خصوصاً فى الشوقيات، حيث لجأ إلى المقابلة بين القوة المادية والقوة المعنوية، فينحاز أحياناً إلى القلم / الكلمة، ويأمل أن تسود بوصفها أكثر فاعلية أحيانا، وأن تتحول القوة المادية المسيطرة على واقعه إلي قوة معنوية إيجابية :

هذا الزمان تناديكم حوادثه

يا دولة السيف كونى دولة القلم (٤٢)

ثم يقول :

يمضى وينسى العالمون وإنما

تبقى السيوف وتخلد الأقلام (٤٣)

ويؤكد شوقى انحيازه بصورة أكبر للكلمة والرأى، خصوصاً وأنه شاعر يعى قدسيتها وموقفها، فيقول مخاطباً الغازى مصطفى باشا كمال :

وحسن أمنية فى السيف ما كذبت

وطيب أمنية فى الرأى لم تجب (٤٤)

وترددت فى شعر شوقى مسميات كثيرة للسيف/ القوة المادية مثل الصارع، اليراع، الصمصام، المهند، وللقلم/ القوة المعنوية مثل : الأقلام، الكتب، الرأى الفكر، الكلمة، يقول شوقى :

مولاى غنتك السيوف فأطربت

فهل ليراعى أن يغنى فيطربُ (٤٥) .

وهذه المقابلة بين السيف والقلم إنما تكشف ملامح واقعه وحياته التى كان يعيشها، فالسيف يرمز استخدامه إلى عالم القصر الذى يكان

يحيا ويتحرك بين أركان، والقلم رمز لعالمه وملكته بوصفه شاعراً أداته الكلمة، ويلحظ القارئ أن في مقابلته بين السيف والقلم - من خلال السياق - إن السيف يذكر أولاً والقلم ثانياً، وهذا يرجع إلى استخدام المقابلة في سياقات سياسية (٤٦) .

الشاعر الجديد بين الكلمة والسيف :

الشاعر الجديد طرح طبيعي للعصر الذي أنجبه، وللموروث الفكري والثقافي والفني، ولما كانت معطيات العصر الحديث تختلف اختلافاً واضحاً عن معطيات أية حقبة مضت فإن الآليات الثقافية والفنية والسياسية قد تعددت وتشابكت أمامه، بل إن الحياة قد تغيرت في مضمونها وإطارها .

وأمام حركية العصر الجامحة، وتغير المواقف والرؤى أدرك الشاعر المعاصر أنه ينبغي عليه أن يكون له دور في بناء مجتمعه وتنمية وعيه، إنه يحمل بين جوانحه - كما قال شلي - شهوة إصلاح مجتمعه (٤٧)، ولذا يرتبط الشاعر المعاصر بمعطيات عصره وقضاياه، ارتباطاً وثيقاً وفاعلاً، لا ارتباط السلبي المتفرج، الذي يقف - على ما يشاهد - من الخارج فيكتفي بالوصف والرصد منفعلاً مع ما يصف، ولكن الشاعر المعاصر يدخل في غمار مجتمعه، ويختلط بتلك الأصوات، وهو - في نهاية المطاف - صاحب هذه القضايا، لأن «المجتمع قد أودع الفنان كل ثقته، والفنان نفسه - في مقابل هذا - قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الإخلاص للمجتمع. ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان إلى حد كان ينظر إليه أنه نبي قومه» (٤٨) .

ويبرر صلاح عبد الصبور - بوصفه شاعراً مهموماً بدور الوعي والإبداع - سبب ترسيخ هذه النظرة التي يوجهها المجتمع إلى الفنان

فيقول : «إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قفاها (إذا استعرنا تعبير كامى) وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة، والفكر والحلم، وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستشباع الشامل للواقع والطبيعة» (٤٩) .

ولهذه المسئولية التى يفرضها المفكر أو الفنان على نفسه إنما هى انحياز طبيعى للالتزام، وقيمته، فهؤلاء المفكرون - فى كل المجتمعات الحديثة - معذبون بقضية دورهم فى مجتمعاتهم، وحيرتهم فى اختيار الأداة المثلى لدفع المجتمع إلى الأمام «بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم» (٥٠). و«الشاعر المعاصر يدرك فى وضوح أن مجتمعه يحارب معركة مصيرية، وأنه يملك سلاحاً من أخطر الأسلحة فى هذه المعركة هو الشعر، هو الكلمة» (٥١). ومن خلال شعور المبدع الشاعر بقيمة سلاحه/ الكلمه يدخل فى جدل عميق مع واقعه السياسى ذلك « أن الشاعر الذى يرى للشعر دوراً إيجابياً بوصفه واحداً من منتجى الوعى الإنسانى وحامليه وبوصفه سلطة مناقضة لسلطة القهر، والثبات، يضعه الشعر فى مواجهة المؤسسات الحاكمة» (٥٢).

ومواجهة الواقع خصوصاً السياسى تتم بالأداتين كل حسب إمكاناته وإيمانه التام بالأداة التى يعتنقها فى تغيير واقعه «ولئن كان الفارس القديم يحارب معركته بالسيف لقد كان يكسب نصف المعركة بالكلمة، وبالشعر على وجه التحديد. ولم يكن غريباً أن تتآزر الكلمة الشاعرة والسيف، وكلاهما يستمد حرارته من موقف الفارس الموحد،

من عقيدته التى آمن بها وبكل مبادئها» (٥٣) .

فالإيمان بجدوى الكلمة وقيمتها هو الذى جعل الشعر العربى منذ زمن بعيد يقف فى منطقة الصراع بينه وبين السلطة الحاكمة، فالكلمة من أجلها واجه سقراط الموت، وفى سبيلها دفع الحسين حياته حفاظا على شرف الكلمة والمبدأ، وبها صلب الحلاج وقتل لأنه كان يشمى بها بين الناس يدلهم على الحقيقة. هذه إشارة على أن «حياة الفكر هى حياة إنسان يقول كلمته، ولا يهمه بعد ذلك أن هم علقوه فى هذه الكلمة، أو تعاطتها العقول لتدمنها الشفاه. فهو مؤمن بالكلمة. ومؤمن بضرورة توزيعها على الناس.. ومؤمن بعد هذا كله بضرورة أيمان الدنيا بهما.. فإن قبلتها الدنيا فقد أتم الرسالة، وإن لم تقبلها فسيان عنده أن يحيا أو يموت، بل ربما كان الموت فى عينيه أشهى من الحياة» (٥٤) .

ولم تكن الكلمة مطلقاً بكل صورها هى حلم الشاعر المعاصر الذى يخلع عن جسده ثوب التبعية للسلطة الحاكمة، فيقف فى وجهها ويعريها، ولكن حلمه يتجسد فى الكلمة الإيجابية، الكلمة القيمة أو القيمة المطلقة «التى تجعل من الحياة معنى، والحياة نفسها ليس لها معنى سوى أنها سعى كادح نحو هذه القيمة» (٥٥).

وفى إطار اعتناق الكلمة والإيمان بها يتبلور نموذجان من الشعراء المعاصرين، بعضهم «يحدثوننا عن معاناتهم فى البحث عن الكلمة وعن محاولتهم إقامة بناء كامل من القيم عن طريق الكلمة، وعن رغبتهم فى أن تصبح الكلمة التجسيم الحى لجوهر وجودنا» (٥٦) ، وبعضهم «يوجهون ضرباتهم إلى المواقف المناوئة للعقيدة المجتمعية متمثلة فى الكلمة المزيفة والكلمة الأجيرة المستعبدة، والكلمة الساقطة، والكلمة الصفراء المزيفة» (٥٧) .

ويتجلى الاهتمام بالكلمة والانشغال بها وبدورها فى معظم قصائد

الشعراء المعاصرين، فصلاح عبد الصبور الذى عاش حياته مؤرقاً بالكلمة معذباً بها رغبة منه فى خلق وعى جديد يصل - أحيانا - إلى الضربة بسهم فى بناء مجتمع جديد» قد امتلأت قصائده بالحديث عن الكلمة وقدسيتها ومدى قدرتها على الإيحاء والقتل » (٥٨)، فقد خصص قصيدة كاملة بعنوان (الألفاظ) كشف فيها رؤيته للكلمة وموقفه منها، يقول صلاح :

لفظ حالم

قد يولد فى ليل ناعم

فى حضن النيل الباسم

لفظ مصمت

وأكاد أصيح بقائله : اصمت

فالجرح تدغدغه الألفاظ

لفظ قاتل

ذو ألف لسان تنفث سماً

أو لفظ يريدنى.. لا قطرة دم

والسكين الألفاظ تشق اللحم

وأظل أسائل : ماذا تعنى فى خاطرك الألفاظ ؟ (٥٩) .

كما خصص قصيدة أخرى أسماها «الكلمات» نلحظ فيها هذا الصراع، الكلمة بوصفها أداة المفكر والمبدع وبين السيف بوصفه أداة السلطة :

حديثى محض ألفاظ ولا أملك إلاها

....

وللألفاظ سلطان على الإنسان

ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء كان..

- جل جلالها - الكلمة

ألم يرووا لكم فى السفر أن الحق قوال

ولكنى أقول لكم :

بأن الفعل والقول جناحان عليان (٦٠) .

وتأخذ الكلمة مساحة كبيرة فى فكر وإبداع فوزى العنتيل، حتى إنه سمى بها ديواناً كاملاً، (رحلة فى أعماق الكلمات)، فالكلمة - عنده - رؤيا يستشرف بها القادم/ المستقبل، بل إنها تحمل طاقة حلمية تتسم بالإخضرار :

كانت كلماتى أغنيات

رؤيا يتجسد فيها ما هو آت

ينبوعاً يحلم بالجنات

يشمس فى وديان الفل

ويقمر فى الفلوات (٦١) .

وعفيفى مطر بالكلمة يدخل المدن بعد أن يجالد القبائل بها، ويدخل فى بؤرة الصراع والجدل حين يواجه السلطة وجبروتها وبطشها بوصفه مثقفاً يملك أن يطيل النظر فى عالمه، ويتخلص من الرهبة والخوف ويقابل النصل بصدره العارى، فهو يؤكد :

والشاعر يستجلى حمأ الصرخة المضيئة ومقام

القصيدة بين الماء والطين

يحدق فى أعلام ملكوته وانتماءات دمه

يخلع عنه الرهبوت والطمعوت .. إلخ

ويشاكس جبروت السيف بصدره العارى

ويجالد القبائل بالقصيدة

ويدخل المدن (٦٢)

ليست الكلمة مطلقاً هى ما يؤمن به الشعراء المعاصرون بل ينحازون إلى وجهها الفاعل الخلاق، ويرفضون الكلمة السلبية بكل صورها، فملك عبد العزيز ترفض الكلمة عديمة الجدوى، التى تجرى على الألسنة الفارغة، ولا تقدم فعلاً إيجابياً يسهم فى تغيير الثبات والسلبية، وتؤكد الشاعرة بأن الكلمة تحدد صورتها من خلال معتنقيها، فإذا فقدت المفكر أو المبدع القوى، صاحب القيمة الخلاقة، تتحول إلى جثة هامدة على صفحات الكتب الصفراء، ولهذا فهى تنعى الكلمة وترثيها - بعد أن كانت نبراساً هادياً ومشعلاً للثورات - فى قصيدة بعنوان «مرثية للكلمة» فتقول :

عفواً أيتها الكلمة
كنت النبراس الهادى
الرائد والحادى
كنت الملهم،
والمشعل للثورات
وكنت القائد للفعل
كنت القلب وكنت العقل
فاغتصبتك الألسنة الفارغة الجوفاء
لاكت عزتك الأشداق
طرحتك على صفر الأوراق [٦٣] .

أما السيف بوصفه الوجه المقابل للكلمة فيشترط له الشعراء خاصية الوعى الذى يقوده حتى يصبح حلا لمشكلات الواقع المعيش، فلا يترك له العنان، فيمارس تهوره، وتصبح غايته إراقة الدماء، وفرض البطش والقهر على رقاب الشعوب الكادحة.. ففى قصيدة (رحلة فى أعماق الكلمات) يقدم فوزى العنتيل مزاوجة بين الفعل والقول / السيف والكلمة

فى إطار الوعى :

- يا عنترة العبسى، هتفت حزين النبرات :
كلماتك عانقها سيفك
فى عرس الدم
فتلألأ حسامك فى فجر الكلمات (٦٤) .

ويرى أمل دنقل أن هناك جوانب لا تصلح فيها الكلمة، ولا تستطيع التغيير، ولكن اليد العليا - فى هذا المقام - تكون للسيف، خصوصاً فى مواجهة العدو الذى لا يلين بالكلمة، ويحاول أن يفرض سطوته وقهره، ويغتصب حق الشعوب، ففى قصيدة «لا تصالح» يطرح أمل دنقل الخلاص بالسيف، ويشترط له القوة النخوة، والإقدام، ورد الاعتبار، فيقول :

لا تصالح،
ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ
والرجال التى ملأتها الشروخ،
هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،
وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ (٦٥) .

ويتجسد أحياناً - فى كثير من قصائد الشعراء المعاصرين - ملمح الصراع ما بين الكلمة والسيف، وتتضح حالة الحيرة فى اختيار الأداة المثلى، فالقضايا السياسية عند أمل دنقل يصبح فيها السيف هو المنتظر والمخلص، حتى إنه يصرح بهذا فى عنوان قصيدة انتظارية «فى انتظار السيف»، ويتساءل فى حالة من الشك والحيرة من يكون المخلص وما أداته التى يستطيع بها أن ينقذ الأميرة/ الوطن الواقعة تحت نير القهر خصوصاً وأن (خمارويه) لم يزل راقدا على بحيرة الزئبق، فيقول أمل فى قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) :

كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق
فى نومة القيلولة...
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة،
من يا ترى ينقذها ؟
من يا ترى ينقذها ؟
بالسيف..
أو بالحيلة؟! (٦٦)

ويبدو الصراع بين الكلمة والسيف عند أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته (جرنيكا) التى تطرح عالم الديكتاتور الجنرال بيونشيه الذى أطاح بالجمهورية فى شيلى عام ١٩٧٥ بمعاونة المخابرات الأمريكية، وقد استخدم حجازى شخصية (لوسياس) - وهوس خطيب سياسى إغريقى - ليفتح للصراع أفقاً جديداً، يقول حجازى :

كان لوسياى على سجادة البهو قتيلاً
هذه خطيئته
التى توج فيها بامتشاق السيف أغنياته للحق
لكن بعد أن فات الأوان
سقط السيف من الكف التى كم رفرفت،
فوق رؤوس الناس بالحكمة ! (٦٧) .

المسرح والشعر :

لقد ارتبط الشعر بالمسرح منذ نشأته، وظل لغته الوحيدة أو الغالبة حتى أوائل القرن الثامن عشر، حين بدأت الدعوة الجديدة لاستبدال النثر به، بوصفه أقرب للغة الحياة الواقعية التى يحاول المسرح تصويرها (٦٨)، و«أما الشعر فيلائم الممثلين، الذين يرتدون أحذية عالية ويتحدثون من خلال أقنعة ضخمة والشخصيات التى تعيش وتتحدث

وتفكر بأسلوب أرفع وأسمى من الحياة،»[٦٩]، وكثيراً ما يدور الجدل حول صلاحية الشعر للمسرح بما يستلزمه من لغة حية لأناس من صلب الواقع لهم لغتهم وطرائقهم فى الحياة، وفى التعبير عن أنفسهم بالشكل الذى قد يتنافى مع ما للغة الشعر من سمو وارتفاع، ولذلك فابسن يقرر «لو أننى سمحت للشخصيات غير المهمة العديدة التى تعمدت تقديمها فى المسرحية - يقصد مسرحية «الإمبراطور والجليلى» - كما قال أحد النقاد إلا محاولة الاقتراب من الشعر فى تركيزه وموسيقاه» [٧١] .

المسرح الشعرى قبل صلاح عبد الصبور :

قبل مسرح شوقى الشعرى كانت هناك محاولات فى كتابة المسرحيات الشعرية، منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، تمثلت هذ المحاولات فى كتابات العديد من الشعراء أمثال محمد عبد المطلب، اليازجى، وعبد الله النديم، وبالرغم مما فى هذه المسرحيات من هنات على مستوى التقاليد المسرحية الفنية فإنها قد أسهمت فى ظهور مسرحيات شوقى الشعرية، وبالرغم من هذه المحاولات الأولى للمسرح الشعرى فإن مؤرخى الأدب يتفقون على أن «أحمد شوقى رائد المسرح الشعرى فى الأدب العربى الحديث حيث ثبت دعائم الفن الجديد فى الشعر العربى لأول مرة بقوة واقتدار» [٧٢]، وذلك «بما لديه من موهبة شعرية وثقافية واسعة وبما فى مسرحياته من نضوج واكتمال» [٧٣] .

وبعد شوقى توالت تجارب عزيز أباظة وأحمد زكى أبو شادى ومحمود غنيم وعلى محمود طه وغيرهم «وكل هذه التجارب كانت تسير على درب أحمد شوقى دون إضافة حقيقة على ما قدمه شوقى من حيث الكم والتكنيك، [٧٤] . ويعد شوقى ومن كتب بعده مسرحاً شعرياً حركة واحدة فى المسرح الشعرى، حيث إنهم التزموا القالب التقليد/ العمودى

للقصيدة كقالب فنى يصبون فيه تجاربهم المسرحية ومن ثم «لم يقدر لأى منها - يقصد مسرحياتهم الشعرية - أن تعتلى خشبة المسرح وأصبح من الصعب العثور على نضوجها ومن ثم قل تأثيرها فى تيار المسرح الشعرى» (٧٥) .

ثم جاءت النقلة الكبرى فى ترجمة على أحمد باكثير لمسرحية روميو وجولييت لشكسبير مستخدماً فيها ما أسماه الشعر المرسل - الشعر الحر فيما بعد - ثم جاءت مسرحيته الشعرية إخناتون ونفرتيتى، إضافة خطيرة للمسرح الشعرى التى ظهرت فى طبعتها الأولى سنة ١٩٤٠ بمقدمة رائعة للكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى بشر بكوكب كبير فى عالم الشعر ومع ذلك فإن «إخناتون ونفرتيتى ومضة خاطفة تشير لكنها لا تضئ الطريق، فقد افتقدت المسرحية فى زمن ظهورها المناخ الذى يحولها من عمل منفرد وإن يكون خطيراً إلى بداية لحركة جديدة وافتقد كاتبها القدرة والطموح والإصرار على تحويل العمل المنفرد إلى تجربة كاملة»(٧٦).

ثم جاءت تجارب عبد الرحمن الشرقاوى إضافة للمسرح، فقد كان الشرقاوى واحداً من «جيل الكتاب والفنانين الذين ولدوا فى الانتفاضة الوطنية فى الأربعينات - هو الذى تحمل عبء تقديم الوجه المشرق للأدب العربى فى مصر وقد خاض فى ذلك معارك شرسة من أجل ترسيخ الرؤى الجديدة للأدب والفن فى مواجهة أقطاب المحافظين التقليديين وتلاميذهم الجدد، (٧٧)، وغيرأن هذه المحاولات لم تخل من هنات على مستوى البناء الفنى للمسرح الشعرى فقد ظلت الغنائية والخطابية أساساً من أسس المسرح الشعرى تهدد بنيانه .

أما صلاح عبد الصبور فمنذ ديوانه الأول «الناس فى بلادى» والدراما واحدة من أهم الأسس التى يعتمدها فى قصائده، حتى أنه لم

يكن من العسير لمتابع نتاج الشاعر أن يتنبأ بأن خطاه سوف تقوده إلى المسرح الشعرى لا محالة «فقد لعبت إنجازاته الشعرية على مستوى القصيدة دور قاعدة الإنطلاق. فالقصيده - لديه - تحمل تحمل دراميا لا تخطئه العين العابرة ابتداء من (رحلة فى الليل) ومرورا (بمذكرات بشر الصوفى الحافى) و (مذكرات الملك العجيب بن الخصيب) وتخلصت القصيدة رويداً من زوائد الجملة الشعرية وتكراريتها، ودفعت بالروح الغنائية إلى حدها الأدنى، وبالروح الدرامية إلى التصاعد فى رسوخ» (٧٨) .

ويطرح الشعراء فى مسرحهم الشعرى وفى قضية دور الكلمة مجموعة من الأسئلة من خلال الصراع الدرامى فى العمل مثل : هل للكلمة دور ؟ هل تكفى الكلمة وحدها للقيام بدور إيجابى فى تنوير الوعى العام ومحاربة الظلم والقهر؟ وإذا كانت لا تصلح هل يعنى ذلك أن السيف اذ ذاك هو البديل الأوحد ؟ وهل إذا احتكمنا للسيف نضمن ألا يتجاوز الحدود التى نعلق عليها الآمال ؟ أليس هناك سيف متهور أهوج؟ هذا ما تكشفه الصفحات القادمة من الدراسة .

هوامش الفصل الأول

(١) ابن منظور : لسان العرب، مادة «كلم»، بيروت : دارالفكر ١٩٩٧، ط٦، المجلد الثانى عشر .

(٢) سورق العلق آية (١) .

(٣) سورة القلم آية (١) .

(٤) سورة إبراهيم (٢٦) .

(٥) سورة إبراهيم آية (٢٦) .

(٦) البخارى : صحيح البخارى، كتاب الجهاد والسير ٢٦٠٧ ـ ٢٧٤٤، نقلاً عن د. أسعد : فن الإلقاء العربى، بيروت : دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٧، ط١، ص٥ .

(٧) العهد الجديد : إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول، آية (١) .

(٨) السابق، آية (٥) .

(٩) جيلبير دوران : الانتروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، انساقها، ترجمة د. مصباح الصمد، بيروت : المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١، ط١، ص١٣١ .

(١٠) العهد القديم : سفر التكوين، آية (٣) .

(١١) راجع : جليبير دوران : الانتروبولوجيا، ص١٣١.

(١٢) انظر : د. عبد المنعم حفنى : المعجم الفلسفى، بيروت : الدار الشرقية ١٩٩٠، ط١ ، ص٢٩٤ .

(١٣) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٩٧، ص٧٦ ـ ٧٧.

(١٤) السابق .

(١٥) ديوان أبو تمام : بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، القاهرة : دار المعارف، د.ت، ط٣، ٣/١٢٢ ـ ١٢٣ .

(١٦) السابق، ص٤٠ .

(١٧) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص٧٨ .

(١٨) انظر : جيليبر دوران : ميتافيزيقا اللغة، ص١٣٨ .

(١٩) السابق ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(٢٠) السابق ص١٤٦ .

(٢١) السابق ص ١٤٥ .

(٢٢) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص٧٩ .

(٢٣) راجع : الثعالبى : فقه الغة، ص٢٦٤ ـ ٢٦٥ .

(٢٤) السابق ص ٢٦٥ .

(٢٥) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص ٧٩ .

(٢٦) البخارى : صحيح البخارى، كتاب الجهاد والسير، حديث رقم ٢٦٦٠٧ ـ ٢٧٤٤ .

(٢٧) الثعالبى : فقه اللغة، ص٢٦٥ .

(٢٨) السابق .

(٢٩) ديوان الفرزدق : شرح على خريس، بيروت : الأعلمى للمطبوعات، ط١، ١٩٩٦، ص٥٩٤.

(٣٠) ديوان بشار بن برد، بيروت : دار الأندلس، ١٩٨٩، ط٢، ص٩٨ .

(٣١) د. جابر عصفور : عالم الشاعر الجاهلى، مجلة العربى، الكويت، أغسطس ١٩٩٤، ص ٧٣ .

(٣٢) شرح ديوان عنترة، بيروت : دار الكتب العلمية، ١٩٨٥، ص١٢٣ .

(٣٣) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص ٨٤ .

(٣٤) كشف الظنون عن أسامى الكاتب والفنون، بيروت، المكتبة العلمية، ١٩٩٠، ط٤، ٣/ ١٢٧ .

(٣٥) د. لطفى عبد البديع : ميتافيزيقا اللغة، ص ٧٥ ـ ٧٦ .

(٣٦) السابق، ص ٧٦ .

(٣٧) ديوان أبو تمام بشرح الخطيب التبريزى ٣/ ٤٠ .

(٣٨) السابق ٨٧ .

(٣٩) ديوان البارودى، القاهرة : دار المعارف ١٩٧١، ١/١٣٣ .

(٤٠) السابق، ١٩٠ .

(٤١) الشوقيات : جـ١، ص٥٩ .

(٤٢) الشوقيات : ٣/٢ .

(٤٣) الشوقيات : ١١/١ .

(٤٥) الشوقيات : ١٦/١ .

(٤٦) انظر : محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات، تونس : منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١، ص١١٨ .

(٤٧) نقلاً عن صلاح عبد الصبور (حياتى فى الشعر)، الأعمال الكاملة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٥٢ .

(٤٨) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة : المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ط٥، ص٣٢٦ .

(٤٩) حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة، ص ١٠٦ .

(٥٠) السابق ص ١٦٧ ـ ١٦٨ .

(٥١) د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربى المعاصر، ص ٣٤٩ .

(٥٢) محمد بدوى : الجحيم الأرضى، قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١٦٠ .

(٥٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ٣٤٩.

(٥٤) جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص١٧٧ .

(٥٥) السابق ص ١٧٧ ـ ١٨٧ .

(٥٦) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ٣٤٩ .

(٥٧) السابق نفسه .

(٥٩) د. مدحت الجيار : مسرح صلاح عبد الصبور من القصيدة إلى المأساة، مجلة القاهرة، أغسطس ١٩٨٦، ص١٣ .

(٦٠) السابق ص ٣٤١ .

(٦١) فوزى العنتيل : رحلة فى أعماق الكلمات، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٠، ص١٩ .

(٦٢) محمد عفيفى مطر : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت : بغداد : دار الشئون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ط١، ص٦٦ .

(٦٣) ملك عبد العزيز : الأعمال الكاملة، القاهرة : مكتبة مدبولى ١٩٩٠، ص٦٣٩ .

(٦٤) فوزى العنتيل : رحلة فى أعماق الكلمات، ص٢٣ ،

(٦٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة : بيروت : دار العودة ١٩٨٥، ط٢، ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ .

(٦٦) السابق ص٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

(٦٧) أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل، بيروت : دار الآدب ١٩٧٨، ص٧١ .

(٦٨) فؤاد دواره : صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة المكتبة الثقافة، ص٤ .

(٦٩) أرنولد هنشلف عن كتاب فؤاد دوارة السابق، ص٤ .

(٧٠) السابق ص٥ .

(٧١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج، بيروت : منشورات اقرأ، د.ت، ص ١١٨ .

(٧٢) انظر : د. طه وادى : الشعر العربى المعاصر وقضايا المسرح الشعرى، مجلة الشعر، ص٣٣ .

(٧٣) د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى الحديث، ص ٤٦٨ .

(٧٤) د. طه وادى : الشعر العربى المعاصر وقضايا المسرح الشعرى مجلة الشعر، ص٣٣ .

(٧٥) فؤاد دوارة : صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى، ص٦ .

(٧٦) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية ١٩٨٦، ص ٧٥ - ٧٦ .

(٧٧) السابق ص ٧٦ .

(٧٨) السابق ص ٩٣ .

الفصل الثانى

الكلمة

إذا كان الشعر تجسيداً حياً لوعى الشعراء المعاصرين - فى علاقتهم بواقعهم المعيش - وبدورهم التنويرى، بوصفهم حملة المشعل، وقادة سلطة متحركة / الفكر فى مقابل سلطة ساكنة قاهرة / الحكم، فإن المسرح الشعرى يعد وسيلة أرحب وأكثر فاعلية فى وعى المتلقى ووجدانه لأن «الشعر فى المسرحية يحمل مهمة مزدوجة من حيث البناء الدرامى من ناحية، والقيمة الجمالية من ناحية أخرى» (١) .

والمطالع للمسرح الشعرى يستطيع أن يتبين اهتمام الشعراء المعاصرين بقضية الكلمة ووظيفتها وقدرتها على التغيير، ذلك أنهم - بوصفهم شعراء - يؤمنون بها وبطاقاتها وبدورها قيمة تخلق الحياة، فيحاربون من أجلها ويموتون فى سبيلها. ونعنى بالكلمة «الكلمة الحرة الهادفة البناءة» (٢) .

وهذا الإيمان المتسق مع نسيج الشعراء وأدواتهم لم يبق على رسوخه، فهم - كأناس عاشوا هذا الواقع وكابدوه وقاسوا مرارته وقهره «تبدو بشاعة الواقع فى سيطرة قوى البطش والظلم على مصير الإنسان ومحاصرتها له حتى الموت» - (٣) يتشككون فى قدرة الكلمة على

التغيير، ومن هنا ينشأ الصراع فى المسرح الشعرى ما بين الكلمة وبين الفعل / القوة / السيف .

وربما كان مثل هذا التشكك فى قيمة الكلمة لا يعود كثيراً إلى أشياء خارجها، وإنما يعود إلى الكلمة نفسها وقدرتها وقدرة أصحابها على استغلالها استغلال رديئاً سيئاً، ولهذا يسهل على مطالع الكلمة فى المسرح الشعرى أن يكتشف لها أنواعا عدة، فهناك الكلمة المضللة والكلمة المزيفة، والكلمة المتذللة، والخادعة والقاتلة ....

ومن هنا كان طبيعياً - رغم كونهم شعراء - أن يتشككوا فى إمكانية الكلمة على أداء وظيفتها، وتتجلى الكلمة فى المسرح الشعرى الحديث فى صورتين أساسيتين هما :

أولاً الكلمة السلبية :

فى المسرح الشعري تأخذ الكلمة بعداً يقف حائلاً فى مسيرة تقدم المجتمع ورؤيته، وخروجه من أسر القهر والبطش والتدهور والتخلف، وهو البعد السلبى الذى تفتقد فيه الكلمة قدرتها على دفع المجتمع للأمام، كما لا نقصد بالكلمة السلبية عدم قدرتها على الفعل، فقط، بل إنها قد تكون قادرة على الفعل لكنه فعل سلبى، لا يسهم فى دفع المجتمع والنهضة، بل يسهم فى جذبه للوراء ومن هنا يتسم الفعل بالسلبية .

وللكلمة السلبية فى المسرح الشعرى الحديث أنواع عدة، سوف نتناول كلاً منها مستقلاً فى المواضع التالية :

الكلمة المضللة :

لما كانت الكلمة رمزا إنسانياً يتم خلاله الفعل / الحياة، وبمعنى آخر أن الكلمة هى وسيلتنا للتعارف والتعامل اللازمين للحياة، فلما كانت كذلك لم يعد لها وجه واحد يستريح إليه الإنسان، وإنما تعددت

أوجه الكلمة بتعدد أوجه الإنسان الذى يعبر عنها، فلكل إنسان ما يمكن تسميته «بالكلام الخاص»، وهى هذه الرموز التى تعبر عن أفكاره ورؤاه وأحاسيسه ومشاعره، وأخلاقياته، ومن هنا يمتزج الشعر والفكر وتصبح اللغة «لغة ذات وظيفة مزدوجة، لأن الشاعر يضطر من خلالها أن ينشر شراعين معاً، فهو يعبر عما يفكر فيه ويصور ما يشعر به أو يحسه فى آن. والفكر والشعور هنا محوران لا ينفصلان بحال» (٤) .

ولما كانت الحياة تزخر بنماذج أتاح لها تكوينها طرقاً ملتوية فى التعامل،فقد كان ضرورياً أن تلجأ هذه النماذج البشرية إلى نوع من الكلمة يتميز بالتضليل والخداع. وفى دراستنا للكلمة المضللة فى المسرح الشعرى تجدر الإشارة إلى العلاقة الحميمية ما بين الكلمة المضللة وبين شخوص المسرحيات، فنجد اتساقاً ما بين الشخصية وبين اتخاذها للكلمة وسيلة تضليل، فغالباً يعتنق هذه الكلمة شخوص تعيش فى كنف السلطة، هم حاشيتها يلجأون إلى التضليل حتى يحافظوا على أماكنهم فى البلاط السلطوى ويضمنوا الاستمرار فى رحاب أولى الأمر ورغد العيش، فيضللوا السلطة خوفا من بطشها بهم. وأصحابها يؤكدون أنهم مجبرون على اعتناقها رغماً عنهم. يقف الشعراء من هذه الكلمة موقف الرفض والنفور، لأنها وسيلة لنشر الظلم واستمرار البطش والقهر فى مجتمعاتهم، فهى ليست الأداة المثلى فى المواجهة وحل مشكلات واقعهم.

نرى مهران - فى مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى - يواجه بجير منتقداً اعتناقه الكلمة المضللة، حيث يصدر بجير فتاوى تتفق وميول السلطة، فتتمادى فى جبروتها ويسدل الظلام ستائره على كل الأرجاء، ويؤكد أنه مجبر على اعتناق الكلمة المضللة، فى الوقت الذى ينبغى فيه اعتناق موقف جديد، والخروج من أسر الخوف :

مهران : إن ضميرك استيقظ فلا تخمده

بجير : ولكنك لا تعرف

سأصدر هذه الفتوى فما لى حيلة أخرى فعارضها

لتحشد ضدها الناس وقل فيها كما شئت

فهذا الأمر ضد الدين أقسم أه ضده

وأشهد بارئى وحده أنى أصدر الفتوى على رغمى (٥) .

ومن معطيات الكلمة المضللة أن تتناسب ورغبة السلطة، فهى مأجورة يقدمها أصحابها فى الوقت المناسب، الذى ترتضيه هذه السلطة لتحقيق مأربها دون النظر إلى مصالح العامة أو قضايا المجتمع، المهم أن تمارس هذه الكلمة دورها السلبى تجاه العامة والإيجابى تجاه السلطة حتى تجنى ثمارها. فبجير يكشف بعد الكلمة المأجورة المضللة أمام الأمير، يؤكد أنها مرسومة على قدر رغبته، ومعدة لارضائه :

بجير : (مهرولا) هى ذى الفتوى أعدت يا أمير

إنها مرسومة فى الرأس منى بخروف من لهب

ادع خطاطك كى يكتبها فى لحظةواحدة

إن فى رأس بجير دائماً فتوى معدة دائماً تحت الطلب (٦) .

وفى المنظر الأول من «الحسين ثائراً» تتضح الكلمة المضللة حيث يرى عبد الرحمن الشرقاوى أن هذه الكلمة تحجب الرؤية الصحيحة، وتبدد الحق، وفى الوقت نفسه تنشر الظلمة حتى مدار الشمس الساطعة ـ لما لها من ظلامية قاتمة ـ وتزرع النقمة فى النفوس الطيبة، فهى تضع المجتمع على حافة الهاوية، وتعرضه للتدهور والهدم، ولذا نجد سعيداً ـ أحد أتباع الحسين ـ يسخر من معتنقيها الذى يروج لبيعه يزيد، وفى هذا تصبح الكلمة موقفاً وجودياً له أبعاده ومغزاه:

سعيد : أى فحش قاله الفقيه يا شيخ ولم ترب عليهم ؟

أنت والله الذى لم يرع للقبر وللدين حرمة

أنت من راح هنا الساعة يهذى ويقول :

(يقلده)

فيزيد أيها الناس أمير المؤمنين

كلمات تنشر فى الظلمة حتى فى مدار الشمس

والنقمة حتى فى النفوس الطيبة

أيزيد.. ذا امؤمنين ؟

أولا يوجع أذنيك الرنين؟! (٧) .

وفى مسرحية «مأساة الحلاج» نجد أن صلاح عبد الصبور يمنح الكلمة المضللة بعداً آخر من خلال مجموعة نماذج بشرية استطاعت السلطة أن تستأجرها، فشهدت تضليلاً ضد الحلاج وبالتالى أودت بحياته، ومن هنا أصبحت كلمة مأجورة، فالمجموعة تلتف حول الشيخ المصلوب «الحلاج» وتصيح معاً فى صوت واحد:

المجموعة : نحن القتلة (٨) .

ولما يسألهم التاجر عن وسيلة القتل أبأيديكم ؟ يقررون :

بل بالكلمات (٩) .

وتوضح المجموعة ذلك تفصيلاً، فتقول :

المجموعة : صفونا صفا.. صفا

الأجهر صوتاً والأطول

وضعوه فى الصف الأول ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى

اعطو كلاً منا ديناراً من ذهب قانى

براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيحوا.. زنديق كافر

صحنا زنديق كافر (١٠) .

ويكشف الإيجاز اللغوى / الحذف ملامح الوسيلة الوحيدة التى اعتنقها المجموعة فى قتل الحلاج، فحين يسألون يؤكدون بقولهم «بالكلمات» حتى ينصب اهتمام القارئ على الوسيلة وخطورتها ودورها الفعال، ثم يستثمر الشاعر تقنية التكرار والفراغ الطباعى المتمثل فى النقطتين بين (صفا.. صفا) يؤكد الانتشار والكثرة المضللة المأجورة وتتجلى فى استخدام فعل الأمر (صيحوا) دلالة الضغط والتزييف وتشويه ملامح الحقيقة، والفعل (صحنا) يكشف الاستجابة القوية السريعة المأجورة من جانب المجموعة المهيأة للقيام بهذا الدور .

وفى المسرحية نفسها يستعمل «أبو عمر» - سمير الخلفاء وجليس الوزراء وأكبر القضاة الذين حاكموا «الحلاج» - الكلمة المضللة فى تضليل المحاكمة، وصلاح عبد الصبور من خلال هذا الموقف يؤكد رفضه لهذه الكلمة :

أبو عمر : ما حاجتنا أن نسمع فى هذا المجلس
فيضاً من لغو القول المبهم (١١) .

ويحاول ابن سليمان أحد القضاة استخدام الكلمة المضلة فى تضليل الرأى العام حتى يصدر حكمه على الحلاج» مستخدماً التضليل :

ابن سليمان : أنا لا يعنينى ما اسم المتهم
المائل بين يدينا
والحلاج لدينا حال لا شخص ماثل
وكان الوالى يسألنا
ما حكم الشرع العادل
فيمن يبغى فى الأرض فساداً يبذر
فيها الفتنة (١٢) .

ولكن ابن «سريج» يكشف ذلك الموقف - الذى يعتمد على الكلمة

المضللة، وحجب الحقيقة ـ فيقرر رفضه القاطع لهذا التضليل فيلجأ إلى تكرار النفى الذى يسوقه قناعه ابن سريج بالمواجهة والرفض :

ابن سريج : لا، لا يابن سليمان

ما تنسجه من محبوك القول أحبولة شيطان (١٣) .

ويستخدم صلاح عبد الصبور ترادفاً يكشف ملامح الكلمة المضللة ويمنحها بعداً آخر من خلال الألفاظ المشتبهة، هذى الألفاظ التى تؤدى إلى نتيجة التضليل :

أبو عمر : ماذا يعنى هذا الشيخ ؟

هل هذا أيضاً من أحوال الصوفية..؟

أم يستخفى خلق الألفاظ المشتبهة

كى يخفى وجه جريمته الشنعاء ؟ (١٤) .

تمارس الكلمة المضللة انتشارها عبر صفحات مسرحية مأساة الحلاج، حتى أننا نطالعها ممتدة إلى آخرها خصوصاً وأنها تعتمد فى بنيتها الفكرية / الرؤية على التضليل وتزييف الواقع، «فالحلاج» فى سجنه يلتقى بأحد المسجونين الذى يسترجع بعض ذكرياته ويكشف ملامح الكلمة المضللة فيقول :

السجين الثانى : فلقد كنت أحب الحكمة

أقضى صبحى فى دور العلم

أو بين دكاكين الوراقين

وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون (١٥) .

فى هذا المقام يمنح عبد الصبور الكلمة بعد البريق والتغرير، ويكشف عن علاقة الكلمة المضللة وعالم معتنقيها فحين يشير إلى ملامح السجين الثانى ـ حيث كان صغيراً وقت ذلك ـ وإلى الأم وكلاهما يتميز بالسذاجه، وعلى ذلك فإنهما يقعان فريسة للكلمة المضللة، والسجين

الثانى نفسه يمنح الكلمة المضللة بعداً آخر فى الموقف ذاته وهو بعد إخفاء الحقيقة، ذلك أن الكلمة المضللة تستطيع أن تفعل ذلك :

السجين الثانى : هل ماتت جوعاً .. لا .. هذا تبسيط ساذج

يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد

حتى يخفوا بمبالغة ممقوتة

وجه الصدق القاسى [١٦] .

أما مسرحية «مسافر ليل» فكلها تدور حول الكلمة المضللة، تلك التى يتبناها عامل التذاكر وينخدع بها الراكب حينا، ويعتمل تصديقها حيناآخر، وعامل التذاكر - الذى يتبنى الكلمة - هو رمز السلطة الدكتاتورية الغاشمة، التى لا تؤمن بالكلمة، وإن آمنت بها إنما تؤمن بها حالة تضليلها، لتحقيق مآرب سلطوية، ولتحقق لنفسها القدرة على البطش حينما تريد. وكان طبيعياً أن تنتهى هذه المسرحية بمقتل الراكب (المضلل) وبانتصار عامل التذاكر (المضلل)، واستعداده ليلقى بحباله حول فريسة جديدة (الراوى)، وإذا حاولنا رصد مواقف الكلمة المضللة فى المسرحية فسوف نكون مضطرين لكتابتها كلها، لأنها تعتمد - أساساً فى بنيتها الكلية - على التضليل، ولذا سوف نكتفى بنموذجين يبرزان هذا الملمح. ففى عربة القطار يطلب عامل التذاكر البطاقة الشخصية من الراكب ويمسكها بين يديه ويقلبها :

عامل التذاكر : شكراً

خضراء مربعة تقريباً

جافة !

لكن لا بأس

هل تدرى أنى صليت المغرب ثم غفوت بكامل ثوبى استعداداً للنوم

حتى دق الجرس برأسى

فتركت سريرى
لم آكل لقمة خضراء شكراً لله
لا بأس بها (١٧) .
«العامل يمد الورقة إلى فمه فيتنفض الراكب مذعوراً»
الراكب : أرجوك
لا تأكلها أرجوك
عامل التذاكر : أكلها !
كنت أظنك رجلاً تتمتع ببقية عقل
أكلها ! يا الله
أكلها ! هل يأكل أحد ورقة ؟
ثم يلتهم البطاقة (١٨) .

والموقف نفسه / الكلمة المضللة التى يستأجر أصحابها نجدها فى «مسافر ليل» حين يؤكد عامل التذاكر بأنه دفع ثمن الكلمة لوزيره خبزاً ونبيذاً، حتى تلائم طموحاته ورغبته التى يصبو إليها، ويعتمد أساسا على التضليل :

عامل التذاكر : كلماتى فى معناها صارت من مذخور التاريخ الأدبى
لم أكتبها، لكنى شاهدت وزيرى يكتبها
وصرفت له خبزاً ونبيذاً، حتى أنهاها
حتى علمنى أن ألقيها إلقاء مأساوياً (١٩) .

وفى حوار المنظر الأول من مسرحية «ليلى والمجنون» نجد أن صلاح عبد الصبور يدير حواراً رائعاً حول هذه الكلمة المضللة من خلال قصيدة نشرتها إحدى صحف القصر فى مدح الملك، ويكاد يتفق الجميع على أن هذه الكلمة ما هى إلا نوع من التضليل المحض على هذا النحو:

سعيد : «يصف الجريدة»
أسلوب كالطرقات المتعرجة الوحلة
يتسكع فيه فكر مخمور متعثر
زياد : «واصفاً أسلوب الجريدة»
هم يجتذبون عيون القراء
بإشارات الكلمات البراقة (٢٠) .

وتجدر الإشارة أنه يمكن أن نضع الكلمة مكان الأسلوب، فهي لما لها من قدرة عالية على التضليل، تستطيع أن تخطف أبصار القراء خصوصاً ذوى القدرات المحدودة من حيث الوعى، فصلاح عبد الصبور يضيف إلى الكلمة هذا البعد التضليلى الذى يتجسد فى قدرتها على اجتذاب عيون القراء، ومن هنا يريأن للكلمة تأثيرها الخطير على الجمهور، على حين أن زياداً يؤكد أن ليس لها هذه النتائج، فهو يصرخ:

زياد : والقارئ قد يقرؤهم، قد يهوى فى شراك الإغواء
لكن لابد وأن يلعنهم إذ يطوى الصفحات (٢١) .

وإذا كان زياد يرتاح إلى وعى المتلقى الذى يتيح له اكتشاف ما لهذه الكلمة من تضليل، فإن حساناً فى السرحية لا يرى ذلك، لأنه يتطلب وعياً خاصاً، وهو يرى أن جماهيرنا / قراءنا لم يصبحوا بعد بمثل هذا الوعى، الذى يتيح لهم التفريق بين الكلمة المضللة والكلمة المزيفة :

حسان : انظر.. سطح من أفكار رخوة
كالطحلب فوق شطوط البحر
والقراء يحبون الاسترخاء عليها
يلتذون بشم العطن المتخثر،

كمريض يتشمم خدراً من كف طبيب دجال

ويضيقون بنا إذ نلقى بهموا فى غابة صبار (٢٢) .

وربما ذهبت حنان إلى ما ذهب إليه حسان من أن للكلمة المضللة بريقها الأخاذ الذى يعجب حتى الواعين بما لها من تضليل وبما لأصحابها من كذب :

حنان : فإنا فى الحق

يملأ قلبى الإعجاب

برقاعة شاعرها الكذاب (٢٣) .

وفى بعد آخر للكلمة المضللة، بعيداً عن بعدها السياسى فى الفقرات السابقة، نجد أن صلاح عبد الصبور يمنح بعداً آخر، أو مغزى آخر للكلمة المضللة، ففى المنظر الثانى من الفصل الثانى فى مسرحية «ليلى والمجنون» نجد سعيداً وحساناً وزياداً فى حانة رخيصة بينما امرأة عاهرة تتجول بين الموائد، فيستدعى ذلك الموقف بيتاً من الشعر للشاعر الإنجليزى أليوت :

النسوة يتحدثن يرحن يجئن يذكرن مايكل أنجلو (٢٤) .

وحين يسأله حسان عن معنى البيت يصرح سعيد :

سعيد : كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل (٢٥) .

ففى هذا التفسير نجد أن للكلمة نوعاً من التضليل، من خلال منح الأشياء صفات وقيماً ليست لها، حتى أن العاهرة تتناولها من أجل تحقيق مكاسب ذاتية، نلاحظ أن صلاح عبد الصبور فى هذين النموذجين قد منح الكلمة المضللة مبرراً يتمثل فى المنفعة الخاصة، فكل من الشاعر الذى يمتدح الملك، والمرأة التى تحشو رأسها بالكلمات البراقة، إنما يفعل ذلك من أجل تحقيق مصلحة شخصية، وهو الأمر الذى يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الكلمة تتلاءم مع شخصية الشاعر

الكذاب والمرأة العاهرة .

ونفس الكلمة المأجورة/ المضللة نجدها فى «بعد أن يموت الملك» فالملك يستأجر أحد الشعراء ليكتب له بعضاً من الكلمات، حتى يسلى نفسه بها :

الملك : إنى ألقى فى بطنك أحمالاً من خمر وطعام

حتى تطفح بطنك شعراً يستأهل ما أبذله من أنعام (٢٦) .

الكاتب الحر الذى يتبنى قضايا مجتمعه، لابد أن يقف فى وجه الاغراءات أياً كان نوعها، وأياً كان المقابل الذى يدفعه فى محاربة السلبية والتدمير، يصرخ فى وجه السلطة، عندما تقدم له العطاء كى يتخلى عن مبادئه وقيمه وقضايا مجتمعه، يحارب كل عوامل القهر والبطش والسقوط والانهزام والتردى. والشعراء المعاصرون فى مسرحهم يرفضون شراء الموقف / الكلمة .

وفى مسرحية «بنت السلطان» فى المشهد الأول من القسم الثانى يقدم أنس داود على لسان الجوقة بعداً للكلمة المضللة فهى مأجورة تشوه ملامح الواقع :

الجوقة : فى خاتمة الليلة سوف نوافيكم بالأحداث كما كانت فى الواقع

حتى يسقط فى أعينكم ما دونه المأجورون الكتبة

نقلاً عما روجه الأفاكون الكذبة

عن «بنت السلطان»

فلنسمع ولنبصر

حتى نتبصر

فى أمر العالم والإنسان (٢٧) .

يقف أنس داود من الكلمة المضللة موقف الرفض والمواجهة، ويدعو

إلى اتخاذ طريق الكشف والتعرية عن طريق الوعى والتأمل فى مصير الإنسان والعالم ومحاولة التخلص من ربق التضليل، والأفعال فلنسمع - ولنبصر مقدمة الفعل الإيجابى، لتكون النتيجة نتبصر .

وتلجأ السلطة إلى الكلمة المضللة، وتتخذها وسيلة لتبرير بطشها، وممارسة دكتاتوريتها، فكما لجأت السلطة فى الصاق التهمة بالحلاج وتأليب العامة عليه، حتى تختلق مبرراً للتخلص منه، فإنها تسلك المسلك نفسه عند أنس داود، ففى مسرحية «محاكمة المتنبى» يستخدم كافور الكلمة المضللة لتحقيق مآربه، فيتخلص باسم العامة والشرع من المتنبى من خلال أسلوب التضليل :

الأميرة : أسلوب معروف

فى جنح الليل تباغته بالختل، وعند الصبح تعزى

فيه الأهل، وتنشر حزنك بين الناس

كافور : حتى هذا يا طفلة،

أسلوب همجى، أو سطحى لا أرضاه

لكن ان تقتله الدولة، أن يقتله العدل،

المحكمة، الشرع، وأن يقتله كل الناس

ذلك أسلوب الأستاذية

وممارسة الحكم على نهج متحضر [٢٨] .

يلحظ القارئ ممارسة الكلمة المضللة فى هذا السياق تمت بالنهج نفسه، فى محاكمة الحلاج، حتى مفردات الشاعرين فى هذا الإطار واحدة حيث مفردات : الدولة - العدل - المحكمة - الشرع - الناس - الحكم .. ويقدم أنس داود ملامح السلطة المعاصرة، حيث تمارس الحكم على نهج متحضر يعتمد على التضليل وإلصاق التهم الباطلة وتحويل الصراع الشخصى بينه وبين المتنبى إلى صراع بين المتنبى والعامة.

والأميرة تنحاز فى هذا السياق للمتنبى / الفكر الفاعل فى مقابل الرعية المضللة الكذابة التى تغير ملامح الحقيقة عند ذوى الأمر. ومن هنا ينشأ صراع محتدم بين الحب والحلم بالحرية والعدل. وبين التضليل والقهر وهذه «قضايا حميدة فى المسرح الإجتماعى والسياسى للمجتمع المصرى مروراً بالانفتاح السياسى والانكسار والتقوقع ومحاولة التوازن، كمراحل مر بها الفكر السياسى المصرى وأثر هذه المراحل على الحياة بكل أبعادها وأشكالها. والقضية لم تزل ممتدة فينا» (٢٩) .

الكلمة المداهنة / المتذللة :

الكلمة تمثيل حى لشخصية صاحبها ولتكوينه الفكرى والأخلاقى والوجدانى، ومن ثم فإن أصحاب الكلمة المداهنة هم بطبيعتهم شخوص مداهنة متذللة، تؤثر السلامة والأمان بأى شكل من الأشكال، وفى سبيل ذلك لا تتراجع فى اتخاذ الكلمة مطية لتذللها ووصولاً إلى مقصدها، ففى المنظر السادس من مسرحية «الفتى مهران» يدور حوار بين الأمير وبجير قاضى ديوانه ومفتيه، الذى يعتنق الكلمة المداهنة المتذللة حفاظاً على مكانه بجوار الأمير، ومكانته فى البلاط السلطوى، فحين يعاقبه الأمير على رؤيته الصحيحة، ويحاول تضليله، يوافق ويعلن الولاء له، بل يتمسح فيه، ويطلب عقاباً أكثر على قفاه ويعتبر ذلك تشريفاً له وحباً متبادلاً :

الأمير : لم آمره أن يقتل أو يسرق عنزاً فى البرية
أو يخطف سلمى الغجرية

بجير : ألم أسمعك إذا لم أخطئ تأمره أن يخطفها

الأمير : (يصفعه فى ضيق على قفاه) بجير.. اسكت.. لا تفتح فمك بما تسمعه ليكذب قلبك ما تبصره عينك

بجير : (محنياً) ما أعذب كفك يا مولاء على أقفية ذوى الخطوة

أتمنى تشريفاً آخر (ما زال يحنى رقبته) [٣٠] .

وفى المنظر الرابع يتخذ الراعى الكلمة المتذللة وسيلة للنجاة، فحين يطلب قائد جيش الأمير أن يخبره عن مكان «مهران» البطل، يتعلل الراعى بعدم معرفة المكان، ولكن القائد مارس قهره ضده ويأمر بجلده حتى يجبره على الاعتراف، يلجأ الراعى إلى التذلل والمداهنة بالقول حتى يؤثر السلامة :

القائد : اجلدوه .. اجلدوا الراعى عشرين (يمسك الفارس بالراعى).

الراعى : اجلدوا الراعى عشرين ؟ عشرين ؟.. أنا مثل العصا

ليس لى لحم لكى أحتمل الجلد.. اعف عنى

(يهمس للفارس الذى أمسك به) يا أخى انتش عنزة أو عنتزتين وتدعنى فى سلام لعيالى

القائد : اجلدوه (يمسك به بقية الجند)

الراعى : (للجنود الأربعة) أيها الجند الكرام

انتشوا أربع عنزات إذ شئتم وخلونى أعد لعيالى

اسحبوا أربع عنزات وخلونى فى حال.. للجندى عنزة اجعلوها خمساً.. فالقائد المغوار عنزة اجعلوها خمساً.. فالقائد المغوار عنزة

ولتكن أسمن عنزة ودعونى لعيالى وعلى الله العوض [٣١] .

عفواً مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً

الراعى يقدم أغلى ما يملك/ غنمه فى سبيل النجاة من بطش السلطة ويلجأ إلى التذلل والمداهنة حتى يفوز بالهرب من قبضة الجند، ولكن الشرقاوى لا يتعاطف مع هذا المسلك ، الذى يتنافى مع حق الإنسان الطبيعى فى علاقته بالآخر/ السلطة حين يعبر عن رأيه أو يطلب فى شهادة أو اعتراف، ولكن الإنسان إذا التزم بالمداهنة أو التذلل فى القول فإن ذلك يفضى به إلى تعذيبه وربما حتفه .

وعند صلاح عبد الصبور تلجأ الشخصيات الضعيفة إلى الكلمة المتذللة أو المداهنة، التى تؤثر السلامة والأمن، وتهرب من المواجهة، لأنها شخصيات مقهورة، لا تستطيع المقاومة والمواجهة، ففى مسرحية «مسافر ليل» نجد أن الراكب وقد فوجئ بعامل التذاكر/ السلطة آثر أن ينجو بنفسه وخصوصاً أن العامل قدم نفسه فى هيئة مختلفة فى زى الدكتاتوريين :

الراوى : قال الراكب فى نفسه ما يدرينى فلعل الرجل هو الاسكندر
ولعل الموتى العظماء مازالوا أحياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى
قال الراكب
فلأتذلل له (٣٢) .

فاتخاذ الكلمة وسيلة للتذلل إنما تم بقصد النجاة من الموقف وتحقيق السلامة، وموقف كهذا تتبناه عادة شخوص ليس لها طبيعة صدامية، تؤثر دائما المرور بسلام وعلى ذلك فإن الراكب يصل إلى أقصى درجة التذلل فهو يصرح مخاطباً عامل التذاكر :

الراكب : ماذا تبغى منى يا مولاى
اعنى.. بم يشملنى عطفك ؟
بم تكرمنى ؟
هل تجعلنى سرجاً لجوادك ؟
ثم يضيف الراكب :
هل تجعلنى فرشة نعليك ؟
ثم يتمادى فى التذلل :

فلتجعلنى فحاماً فى حمامك

اعهد لى بمناشفك الوردية

اجعلنى حامل خفيك الذهبيين

لكن لا تقتلنى أرجوك (٣٣) .

واضح من هذا السياق أن الراكب قد أقدم على مثل هذا السلوك جبنا منه أو حباً للحياة أو رغبةً فى السلامة، أو لكل هذه الأهداف معاً، فالمهم عنده (لا تقتلنى)، وربما كان من الطبيعى - أيضاً - أن تكون نهاية هذا الرجل المتذل المداهن طالب السلامة القتل .

وتتضافر بنية الأسلوب التكرارى وتوالدتها وتحولاتها فى خلق حدث مواز، ولننظر إلى التخير عن طريق الاستفهام (هل تجعلنى) الذى يكشف حالة الراكب العميقة فى التذلل والارتياح لها بوصفه صيغة ليست صدامية، وهى فى الأساس صياغة جديدة لوجوده المنسحب المهزوم .

وكأن صلاح عبد الصبور يريد أن يقول إن المداهنة الخائفة الجبانة لا تنجى من الموت، ولذلك فإن الراوى السلبى الذى «يمثل الجمهور المتفرج الذى يتقن الملاحظة والوصف والسرد والتعليق، دون أن يكون طرفاً فيما يجرى، رغم أن كل ما يجرى يخصه أشد الخصوص» (٣٤) ، يصرح فى النهاية :

الراوى : لا أملك إلا أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم (٣٥) .

وكأن الراوى قد اكتشف النتيجة الحتمية للكلمة المداهنة من خلال ما حدث للراكب، حيث لقى حتفه، كما أن الراوى فى الموقف نفسه يفتقد امكانات المواجهة والتصادم، ويعلن عدم قدرته على الفعل فهو مثل سائر الجمهور أعزل لايملك أداة المواجهة .

وفى مسرحية «ليلى والمجنون» يمنح صلاح الكلمة المداهنة بعداً آخر، فهى تسعى للتخلّ بالمنطق وتقدم الحجة حتى تبرر لنفسها وجوده، فحين يكتشف حسان أن صديقه القديم حسان قد سقط وقت إقامته فى السجن فى شرك المباحث، وأصبح عميلاً للبوليس السرى، قرر أن يقتله، واتجه إليه فى منزله بالمسدس، فحاول حسام أن يقدم المنطق الذى يبرر سلوكه المداهن ويمنح تذلله بعداً جديداً :

حسام : حسان أرجوك

إنك لا تعرف ما السجن ؟

لا تعرف معنى أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك

حتى تتحطم رأسك

أن تلقيك الأيام الفاقدة المعنى والاسم

فى أيام فاقدة المعنى والاسم

حتى تخشى أن تصحو يوماً لا تعرف من أنت (٣٦) .

وحين يقول له حسان :

فى شهرين سقطت

يا للإنسان الورقة (٣٧) .

يسعى حسام ليقدم تبريراً لهذه السقطة رغبة فى التذلل والمداهنة طلباً للنجاة :

حسان : ما كنت سجيناً يحسب أيامه

يسقط يوم فيعد

كم بقى على الموعد ؟

تتعلق عيناه فى حبل الغد

يتوقع يوماً أن يأتى السجان وفى عينيه نظرة إنسان

فى عينى إنسان، بلا «معتقلاً»

لا يدرى هل ينعى عاماً أو أعواماً أو أجيالاً
حتى يتحلل فى الأسفلت الأسود، سيان لديه اليوم الواحد
والابد الممتد (٣٨) .

وهكذا فإن حساماً يقدم تبريراً لموقفه طالباً السلامة والرغبة فى الحياة .

والكلمة المداهنة لا يكون الغرض منها إيثار السلامة وطلب النجاة فحسب، بل قد يضاف إلى ذلك التقرب من ذوى السلطة والحكام، من أجل المحافظة على مكسب أو الحصول على مكسب جديد، ففى مسرحية «بعد أن يموت الملك» نجد صلاح عبد الصبور يقدم نماذج لهذا النوع من البشر، فالقاضى حين يذكر الملك بقانون كان قد أصدره الآخر (الملك) يقضى ألا ينعقد عقد زواج سوى فى بيت العدل يصرخ فيه الملك:

الملك : ما هذا يا قاضى السوء
ما زلت أنا صاحب هذى الدولة
فأنا الدولة
أنا ما فيها. أنا من فيها
أنا بيت العدل
وبيت المال، وبيت الحكم
بل إنى المعبد والمستشفى والجبانة والحبس
ما أنتم إلا أعرض زائلة تبدو فى صور منبهمة
وأنا جوهرها الأقدس
«مشيراً لنفسه»
فلينعقد العقد... بيت العدل (٣٩) .

وهنا نجد القاضى - وهو ينبغى أن يكون أكثر الناس حرصاً على

العدل وعلى قول الحق - يسارع بالمداهنة والتملق :

القاضى : ما أروع هذى الفتوى يا مولانا الأعظم

لا أدرى كيف تولت عن ذهنى المعتم

إنك تغذونا دوماً بلطائف فطنتك الفقهية

سأسجل هذى الفتو فى أوراقى

وساكتب عنها بحثاً فى موسوعتى التشريعية (٤٠) .

وربما كان صاحب السلطة يعرف ما تحويه هذه الكلمات من نفاق وخداع ومداهنة غير أنه يبدو دائماً محتاجاً إلى أولئك الذين يداهنون وينافقون وينفذون دون اعتراض أو مناقشة والملك يصرح للقاضى إنه يعرف خباياه :

الملك : يا قاضى السوء

قبل الملق الشفاف كبصقة سوقى

أفعل ما قلت، وخل التسجيل لما بعد

القاضى : أمرك ... يا مولاى (٤١) .

والخياط - فى المسرحية نفسها - نموذج آخر لمن يتبنون الكلمة المداهنة / المنافقة فحين يقف الخياط بين يدى الملك يتساءل :

الخياط : دلنى يا سادتى نجوم المجد

هل أنا فى حلم أو فى يقظة

هل أنا حقاً فى حضرة مولانا البدر المتجسد تنهل عينى من رائق أنواره

ها أنذا أقرص نفسى كى أتاكد

لكن النور يغشى عينى الذاهلتين

الملك : «مبتسما»

عندئذ فلتصفع نفسك

فلعلك تتأكد

أو دعني أصفعك أنا

الخياط : «مقربا وجهه»

مولاى

أكرم هذا الخد [٤٢] .

وموقف الخياط فى هذا السياق يتماثل تماما مع موقف بجير قاضى الأمير فى مسرحية الفتى مهران للشرقاوى، فكل منهما يكشف عن رغبته فى اذلال نفسه، إظهاراً للحب الزائف للسلطة من أجل الحفاظ على القرب والبقاء فى البلاط، ويطلب كل منهما أن يصفع على قفاه، ويستعذب ذلك/ بجير، أو على خده / الخياط .

والملك أيضاً يعرف خبايا هذا المداهن المتملق ولهذا فهو يخاطب الخياط قائلا :

الملك : لا يغرينى وجهك

بل وجهاك

لك وجه تبديه ووجه تخفيه

وكلا الوجهين دميم متجعد

لا يرضى لى خلقى أن أصيفع وجهاً مرنت ناحيتاه على الصفع[٤٠] .

وفى المشهد الثانى من الفصل الثانى من مسرحية «الأميرة التى عشقت الشاعر» نرى بهلولاً يقدم وجهاً للكلمة المتذللة يتشابه مع موقف الراكب وتذلله لعامل التذاكر فى «مسافر ليل» لعبد الصبور، حيث يقدم صورة لبهلول تصل إلى درجة المسخ، مستخدماً التراكيب اللغوية والصور والتشبيهات التى استخدمها صلاح [٤٤] :

بهلول : يوماً ما.. هذا الأضحوكة.. ستمرين أمامه

(يخر على ركبته)

مولاى البهلول
عفوك أكبر من ذنبى
ارحم قلبى.. خذنى
منديلاً فى كفيك
خفاً فى قدميك
ممسحة فى ديوان جواريك [٤٥] .

السلطة تدرك أبعاد التزييف والمداهنة خصوصاً إذا كان هناك صراع بينه وبين الفكر على اعتبار أنه الوجه المقابل لها، فتلجأ إلى استخدام السيف إذ ذلك بوصفه معادلاً لحل الصراع، فالوزير فى مسرحية «الزمار» يزيف الواقع ويداهن السلطان بالكلمة، فعندما يتساءل السلطان :

السلطان : هل من مظلمة عند رعيتنا

يداهن الوزير متملقاً مزيفاً الحقيقة :

الوزير : كيف يكون الظلم وأنت منارة عدل ... و... [٤٦] .

لكن السلطان يشعر بخطورة الموقف، ويعرف أن هناك تزييفاً فى القول ومداهنة، فلا يطيق سماع كلمات وزيره، ويأمره بالصمت لأنه كاذب ومداهن :

السلطان : (فى غضب مفتعل)
اسكت أنت، تدثر بالصمت، وإلا دثرتك
بالسوط وبالنار، يا شيخ التجار
لو خالجنا الريب
أنك تغمس دلوك فى آبار الكذب
أو تغزل قولك من نسج الزيف
فلسوف يدحرج رأسك مزهواً

هذا السيف [٤٧] .

الكلمة اللاجدوى :

فى النوعية السابقة رأينا للكلمة السلبية بعداً فعالاً، وإن كان هذا الفعل يتميز بجذب المجتمع للوراء، وخلق أفق من غياب الوعى والتضليل بالتزييف والمداهنة، وفى هذا الموضع سوف نرصد بعداً آخر للكلمة السبية، هو بعد الكلمة اللاجدوى، وهى الكلمة التى لا تقوى على أى فعل من أى نوع، ففى مسرحية «الفتى مهران» فى حوار بين مهران وسلمى يؤكد فيه مهران لسلمى أن الكلمات لم تعد ذات جدوى أو فاعلية، فقد هجرت معانيها ودلالاتها الفاعلة، والفظ لم يعد يثير فى متلقيه أية دلالة :

مهران : (لسلمى) اذهبى الآن إلى دارك يا سلمى.. فإن الكلمات لم تعد تحمل بعد نفس معناها الأصيل

لم يعد للفظ معناه القديم [٤٨] .

وحين يواجه الحسين عمراً أحد أتباع يزيد فى مسرحية «الحسين شهيداً» بالكلمة الفاعلة القوية، يكشف فى المقابل ملمحاً من ملامح الكلمة السلبية التى لا تقدم فعلاً إيجابياً، ولا تسهم فى خلق نتاج المجتمع إلى الأمام، أو أنها تحمى المجتمع من الوقوع فى براثن القهر والزيف :

الحسين : ....

انقذ نفسك

حطم سجنك

قل كلمه حق مرة

لا تجعل صدرك قبر الكلمة

الكلمات تموت هنا فى صدرك هذا يا ويلك

لتصبح قبراً يتحرك (٤٩) .

فالكلمة هنا لا تقوى على أى فعل حيث أصبحت جثة هامدة فى قبر استسلم صاحبه لفاعليته السلبية، ويرى الشرقاوى أن الكلمات إذا أصبحت عاجزة عن المواجهة أو التحلى بسمت الخروج أصبحت قبراً يتحرك .

وفى المنظر الأول من الجزء الثانى من مسرحية «مأساة الحلاج» يلتقى الحلاج فى سجنه بسجينين، يلتفان حوله، ويحولان أن ينهلا من فيض معارفه، وحين يتحدث إليهما الحلاج يصرح السجين الثانى :

السجين الثانى : أقوال طيبة، لكن لا تصنع شيئاً
أقوال تحفز نفسى، توقظ تذكارات شبابى
لأرانى فى مطلع أيامى الأولى
هل تدرى يا شيخى الطيب
إنى يوماً ما.. كنت أحب الكلمات (٥٠) .

فالسجين يرى أن الكلمات غير قادرة على صنع شىء قط على الرغم من كونها طيبة، وفى الوقت نفسه يؤكد أنه كان يحب الكلمة ولكن فى مطلع عمره : «يوماًما كنت» فالتعاطف مع الكلمة كان فى الزمن الماضى «كنت» التى تعطى إحساساً بأن السجين لم يعد يحب الكلمة الآن، لأنه لم يعد يرى لها دوراً، أو قيمة. ولعل المساحة المنقوطة تسهم فى بلورة رؤية الشاعر حيث تشير دلالياً إلى بعد اليوم الذى كانت فيه ذات جدوى وفيه أحبها وآمن بها .

وفى مسرحية «ليلى والمجنون» نرى صلاح عبد الصبور يدير حواراً فى المنظر الأول من الفصل الأول بين سعيد الشاعر وحسان، فالأول يؤمن بالكلمة بوصفها أداته التى يواجه بها واقعه وعالمه، والثانى لا يؤمن بجدواها ويرى البحث عن بديل، فحين يصرح حسان :

حسان : لنجرب شيئاً غير الكلمات

يجيبه سعيد : ماذا نملك إلا الكلمات

هل نملك شيئاً أفضل (٥١) .

فسعيد كشاعر، وهم جميعاً كصحفيين لا يملكون سوى الكلمة، وعلى ذلك فلابد من استعمالها - كأداة للتغيير - وهنا يصرح حسان:

حسان : ما تملكه يا مولاى الشاعر

لا يطعم طفلاً كسرة خبز

لا يسقى عطشاناً قطرة ماء

لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسوة ريح الليل (٥٢) .

فمفردات (كسرة خبز)، و (قطرة ماء)، و(عرى عجوز) تؤكد أن المجال الذى يراه حسان أن الكلمة فيها لا جدوى لها إنما هو المجال الاقتصادى، وربم كان ذلك انحيازاً من حسان إلى جانب أولئك الذين يرون أن الحل ينبغى أن يكون أولاً للقضية الاقتصادية، وربما كان حسان قد تطرف بين هؤلاء إذ سلب الكلمة أية مقدرة على الفعل، أياً كان هذا الفعل، وبالتالى لم يعد للكلمة جدوى فى هذا المضمار .

ويمضى صلاح عبد الصبور فى مسرحيته ليعمق هذا البعد من خلال «حسان»، الشخصية التى لا ترى للكلمة فاعلية، فحين تدخل ليلى وتقول « وهى تجلس» :

ليلى : أهلا ..

كيف الحال، أيا فرسان المستقبل

يصرح حسان فى قوة ووضوح :

حسان : لا ...

بل هم فرسان المتحف (٥٣) .

ففرسان المتحف هم أولئك الذين يفتقدون القدرة على الفعل، ولما كان

فرسان الصحافة سيفهم / أو وسيلتهم هى الكلمة، فإن لهذا الوصف (فرسان المتحف) يسلب الكلمة كل جدواها وحسان يمضى فى المسرحية ليؤكد هذا الفهم، وهذا الإيمان باللاجدوى للكلمة، فحين يقرر الأستاذ «رئيس التحرير» :

الأستاذ : ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب (٥٤) .

يصرح حسان فى وضوح :

حسان : مجموعة أشعار بريخت ورفاقه

من جوته حتى آخر ثرثار عرفت اللغة الألمانية

لم يمنع شرذمة النازية

من أن تتربع فوق كرسى السلطة (٥٥) .

وحين يؤكد الأستاذ :

الأستاذ : **لكن النازية سقطت يا ولدى (٥٦) .**

يؤكد حسان فى حسم قاطع :

حسان : **لم تسقط بالكلمات (٥٧) .**

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الإيمان بلا جدوى الكلمة فى التغيير، وعدم تعليق الآمال على أى دور تقوم به، يسعى صلاح عبد الصبور إلى تعميقه بشتى الطرق، ففى المقطع السابق يعتمد حسان على منهج التاريخ الإنسانى عامة واستقراء الأحدث التاريخية، للخروج بنتائج محددة فالتاريخ - على حسب فهم حسان له - يؤكد أن كل الأشعار الألمانية لم تمنع النازية من الاستعباد والسيطرة، أونها حين سقطت لم تسقط بالكلمات، وربما كانت هذه الرؤى هى التى تمنح هذا الموقف عمقه وأبعاده التى تجعله قادراً على المحاورة، وعلى أن يتحول إلى موقف درامى حى داخل المسرحية .

وفى تطورهم الدرامى داخل مسرحية «ليلى والمجنون» نجد أن معظم

شخوص المسرحية يتجهون إلى أعمال أخرى غير الصحافة، لإيمانهم بلا جدوى الكلمة.، فالوحيد الذى يبقى مؤمناً دورها هو الأستاذ رئيس التحرير» الذى يتسائل فى مرارة :

الأستاذ : لماذا هذا يا أبنائى

لا تدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة

أحمل عبء الكلمة (٥٨) .

ففى هذا المنظر من المسرحية، وبعد حريق القاهرة الذى كان حدثاً قادراً على تغيير رؤى الأبطال وتفكيرهم، بل وربما كان وراء تغيير مجوى حياتهم تماما فسلوى تقرر اللجوء إلى الدير والرهبنة به :

سلوى : لا.. يا أستاذ

لن أتزوج حسان

بل أتزوج مصلوباً مثلى

كى تفنى أحزانه فى أحزانى

عالمنا، عالمكم ـ عالم حسان قد مات

ولهذا فأنا أذهب للدير (٥٩) .

وتغير المسار كله فى الحياة يحدث أيضاً لزياد :

زياد : أنا أيضاً أحمل أخباراً يا أستاذ

قد غيرت طريقى

حدثنى أحد صحابى عن روضة أطفال فى بلدتهم

تطلب من يتعهدها

وسأجمع أمتعتى اليوم وأرحل فى الغد (٦٠) .

وحنان تغير طريقها أيضاً ولكن مع زياد، وكلاهما يؤمن بالمستقبل ويتطلع إليه / الطفل :

حنان : هل تأخذنى معك زياد ؟

زياد : بل إنى أرجو

حنان : أنا مغرمة بالأطفال

زياد : أنا أؤمن بالأطفال (٦١) .

وحتى الأستاذ أكثر شخصيات المسرحية إيماناً بدور الكلمة، نجده - فى تطور درامى للشخصية - يفقد الإيمان بجدواها، ذلك بعد أن أخبره الحاج على «عامل المطبعة» بأن رجال الشرطة فى المطبعة يلمون الأعداد ويقولون :

الرخصة قد سحبت، نجده ينادى :

الأستاذ : ....

يا حاج على

لا تنسى أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل

أو نتغنى أو حتى.... نوجد

يا حاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق، أغلق، أغلق (٦٢) .

وتؤكد بنية السياق الإيمان التام بعدم جدوى الكلمة والتراجع عنها، فاستخدام الفعل تغلق ثلاث مرات وفعل الأمر «اغلق» أربع مرات يكشف عن التوتر النفسى والصراع الداخلى المحتدم فى نفس الأستاذ إذ تحول فى إيمانه إلى النقيض، فالقرار لا رجعة فيه / الكتابة، يؤكد التكرار هذا النزوع التام لفقد فاعلية الكلمة وجدواها .

وفى مسرحية «بعد أن يموت الملك» نجد الملك، يتوقف فجأة بينما

المرأة بين ذراعيه تؤدى مشهداً تمثيلياً تتقمص فيه دور العاشقة الولهانة، ويصرخ :

الملك : أف ، ما هذا الضجر الموحش كالصحراء

قلنا هذا من قبل

نفس الكلمات الباردة الملساء

قلنا أمس، وأمس الأمس (٦٣) .

فالكلمة هنا فقدت قدرتها على التأثير والفعل، والذى أدى بالكلمة إلى فقدها للمقدرة فى هذا المشهد هو التكرارية، التى جعلتها «باردة.. ملساء» وفى نفس المسرحية نجد الشاعر يصرح للملكة بعجز الكلمة عن التعبير عما يبغى الشاعر ولذلك فهو يصفها بأنها بلهاء :

الشاعر : ....

آه معذرة

الموسيقى كفت عن نجواها إذ وجدتنى غرا أبله

أبغى أن أحصر ما لا تحصره الكلمات، فى كلمات بلهاء (٦٤) .

فعجز الكلمة عن القدرة على الحصر واحد من وجوه السلبية فى الكلمة وفى حوار ما بين الشاعر والملكة، يصرح الشاعر للملكة بأنه لايرى قيمة للكلمة ذلك أنها أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً ولا نملك أن تقتل أو تحمى من يقتل :

الملكة : لا ينتج شىء من لا شىء

أو لم تسأل نفسك أحياناً

ما الغاية من كلماتك ؟

الشاعر : لا شىء

الملكة : لابد لكلماتك من غاية

من شىء تفعله كبقية ما خلق الإنسان

أو ما خلق الله وأعطاه للإنسان

....

....

الشاعر : هذا حق ...

لكن ماذا تصنع كلماتى

هى أهون من أن تغدو سيفا أو ترساً

كى تقتل أو تحمى من يقتل (٦٥) .

والشاعر نفسه يذهب فى نفس المسرحية إلى عدم الإيمان بدور الكلمة :

الشاعر : فلتعبرنى عينك يا مولاتى

أنا مثلك لا يرضينى هذا المشهد

لكنى لا أملك إلا أشعارى.. كلماتى

كلماتى - يا مولاتى - لا تصنع طفلاً (٦٦) .

وهنا يمكن تفسير كلمة «طفل» بالمستقبل أو الخصوبة، فكأن صلاح عبد الصبور يسلب الكلمة قدرتها على الخصوبة ومقدرتها على صنع المستقبل الذى تحلم به الملكة .

ويقدم أنس داود الكلمة اللاجدوى من خلال شخصية صالح الشرنوبى فى مسرحية «الشاعر» حيث يرى أنه لا فائدة للشعر فى مجتمع متعفن - على حد تعبيره - ينتشر فيه الجهل، ويسيطر على أرجائه الأوغاد وتجار الكلمة، بل أصبح كل شىء فى هذا المجتمع عديم الجدوى، فصالح الشرنوبى يلقى - فى ضجر - بالصحيفة ويصرخ :

صالح : يكفى .. ما فائدة الشعر بمجتمع متعفن

يتصدره الجهلة والأوغاد، وتجار الكلمة

سعيد : واحزنى.. ألمح خطو عناكب اليأس

تنعب حول كيانك يوم اللاجدوى

تطلق آبار الظلمة فى أعماقك (٦٧) .

وتؤكد الجوقة فى الفصل الثانى من مسرحية «الثورة» وجها للكلمة اللاجدوى يتمثل فى الأسلوب اليومى المألوف، حيث اعتيادية الاستخدام وكثرته أفقد الكلمة بريقها وتأثيرها وقدرتها على تبنى موقف يتسم بالجدة والقوة والفاعلية، فى ظروف يخوضها المجتمع ضد الآخر القاهر فخط «الصراع الرئيسى فى العمل هو الصراع بين المصريين والإنجليز المستعمرين. ويدور على أكثر من مستوى، الصراع المسلح وهو أعنقها جميعاً، والذى يتمثل فى قتل الفدائيين لجنود الاحتلال، وقتل جنود الاحتلال للمصريين. ثم بعد قيام الثورة المواجهة الجماعية بين الفريقين - وهناك الصراع السياسى، وهو شكل من شكول الصراع فى المسرحية»(٦٨) .

الجوقة : (فى ترديد حزين)

شيخ فى الستين

معتل الصحة، ماذا بعد يقول

هل يقبل اخطار المجهول

البيت الوادع، والأسلوب اليومى المألوف (٦٩) .

ثانياً : الكلمة الإيجابية :

إذا كنا قدمنا فى الصفحات السابقة ملامح الكلمة السلبية بكل صورها، حيث وقف منها الشعراء - عن طريق شخوصهم - موقف الرفض، فهى ليست الوسيلة المثلى لمواجهة متطلبات العصر وحل مشكلات الواقع، الذى يتسم بالعنف والصلابة والغموض، فإننا فى هذا السيق نشير إلى الوجه المقابل لسلبية الكلمة وهو إيجابيتها وقدرتها

على الفعل والتجاوز والتغيير، وهو الوجه الذى يرتاح إليه كل مثقف ومبدع يطمع فى الحرية والعدل والديمقراطية، ويؤمن بدوره الفاعل تجاه مجتمعه، فالشعراء المعاصرون بلغ إيمانهم بالكلمة الإيجابية مبلغاً كبيراً - فى مسرحهم الشعرى - فقدموا صورتها المشرقة، وهيأوا لها شخوصاً مسرحية تؤمن بها وبطاقاتها، وتكشف عن عالمها، وتتمسك بها تمسكاً يفضى إلى الموت، فهى تتميز بالفعل المنتج الخلاق، الذى يسير بالمجتمع فى خطى واسعة نحو مسيرته إلى التقدم والنهوض. فالكلمة الإيجابية عند عبد الرحمن الشرقاوى تحملها الريح عبر الصحارى، وعبر الصخور، وفوق السحاب، بل إنها تجتاز كل الحصون وكل القلاع، وتزلزل قصر الأمير وأركانه، هذا ما تؤكده سلمى فى مسرحية «الفتى مهران» فى حوارها مع هاشم زوجها، فتقول فى المنظر الأول :

سلمى : ....

ستجتاز أغنيتى كل حصن وكل القلاع

ستجتاز أسوار قصر الأمير تزلزل أركانه كلها

وتعبر فوق حدود الزمان معطرة الأسى مشعة

بضياء الأمل (٧٠) .

ويذهب مهران فى الاتجاه نفسه مؤمنا بجدوى الكلمة وقدرتها على الفعل والتأثير، فيشترط لها الحرية لكى تمارس حركتها وفاعليتها، فيطلب من سلمى أن تنشد للحقول، والمساء، والسنابل، وعلى مقدم كل فجر جديد، ولا تحبسها فى القصور خلف سور أو جدار، فتصبح جثة هامدة لا حراك فيها ولا حياة :

مهران : سلمى قبل أن تمشى.. اسمعى كلمات الأغنية

احذرى أن تحبسيها فى القصور خلف سور أو جدار

انشديها للحقول، للمساء، للسنابل، وعلى مقدم

سلمى : سأغنيها لمن عشت لهم.. وسأروى لهم ما كان.. [٧١] .

فمهران يعى دور الكلمة وعلاقاتها بمعطيات الحياة فحين يطلب من سلمى أن تنشدها للحقول وللمساء، وللسنابل وعلى مقدم الفجر الجديد يكشف حرصه الشديد على التغيير والتحول من حياة القحط فى ظل المستعمر إلى حياة النماء والإخضرار، فهى لها قدرة الإخصاب وتبديد الظلام ونشر وقود الحياة، وخلق مستقبل مشرق جميل .

ومن الشخصيات المؤمنة بدور الكلمة شخصية أستاذ الجامعة فى مسرحية «تمثال الحرية» فهو يقوم بدور تنويرى من أجل خلق جيل يؤمن بالمبدأ، يحدد موقعه، ويعزى نفسه، ولذا يرى أن الإنسان لابد أن يقول كلمته مهما كانت التضحيات، خصوصاً إذا كانت فى مواجهة الباطل، فبالكلمة القوية يستطيع أن يدحض ظلمات الشر والقهر :

الرجل الأمريكى المحطم : أنا أستاذ فى الجامعة، ولى وعى بالمسئولية

مسئولية أستاذ متحرر

يعرف ما شرف الصدق

كنت أدرب طلابى ليقولوا الحق..

وأعلمهم أن الصدق فى هذا العصر

وإن مثقف هذا العصر عليه ضريبة ألا يسكت عن باطل

وأن يتحدى بالكلمات وبالموقف

ظلمات الشر [٧٢] .

ويؤكد الرجل الأمريكى إيمانه بالكلمة الإيجابية واعتناقه لها، فهى وسيلته المثلى لمواجهة هذا العالم القاسى، فيكشف عن تأثيرها وفاعليتها ووجهها المشرق، وفى الوقت نفسه يرفض الوجه الساكن للكلمة /

الصمت، حيث لا ينتج الصمت سوى تمزق وانهزام وتخلف، ونشر القهر فهو يصرح بقوله :

الرجل المحطم : وظللت أقول كما علمت تلاميذى.. ولم أتوقف
ألقيت سعير الكلمات
فى وجه ركام الظلمات
أخذت أصوغ الوجدانات بما أكتب
وطبعت كلامى فى صفحات
وأدنت به العصر المذنب
وشعرت بنفسى رغم الفاقة كالعملاق
فى وجه صغار النهازين.. أجل عملاق
أدين الصكت المذعن والمتآمر فى شتى الآفاق
أنا رجل حر .. حر
أطلقت كلامى فى جرأة
وأدنت العصر ! [٧٣] .

رغم النثرية والخطابية فى صياغة الرؤية فإن حرض الشرقاوى على كشف ملامح الكلمة الإيجابية كان قوياً لما لها من تأثير وفاعلية وقدرة على مواجهة الظلمات وتبديدها، كما أنها وسيلة لصياغة أنبل ما فى الإنسان ووجدانه، فى الوقت الذى يشهرها صاحبها فى وجه العصر المذنب حتى يتراجع القارون والنهازون عن بطشهم وقهرهم .

وتأتى مسرحية «ثائر الله : الحسين ثائراً والحسين شهيداً» تجسيداً حياً وعميقاً للإيمان بالكلمة / المبدأ، فتقدم شخصية الحسين مناضلاً بالكلمة حاملاً كلمته القوية الفاعلة ضد السيف والذهب الأمويين «معتصماً بالقيم الأخلاقية الفاضلة ضد قوة القهر والزيف والباطل، ومعتصماً بكلمة الحق ضد الفساد الذى يخرب النفوس» [٧٤] .

وإذا تأملنا الحسين فى المسرحية فإننا نجد إنسجاماً تاماً بين الشخصية وموقفها، فالكلمة قاطعة كالنصل، لا تعرف المواربة أو التزييف، لها وجه واحد، لا تلين ولا تستجيب للمناورة أو الخداع، والحسين فى المسرحية لا يعرف إلا طريقاً واحداً، لا يخضع للتهديد أو المناورة أو الاغراءات، وقد «كان بوسع الحسين أن ينجو بنفسه وأصحابه، إذا ما نطق بالمبايعة، أو التزم بالصمت لكن المبايعة موقف، وأيضاً الصمت موقف. ومن هنا كان التزامه بكلمته من أجل كشف الأوضاع القهرية التى تردى فيها الأمويون والغشاوة التى تعمى المخدوعين» [٧٥] .

الحسين حين انحاز للكلمة الإيجابية كان يدرك النتيجة الحتمية لهذا الإنحياز، فهو يعرف أنه رمز للتضحية، يعتنقه كل صاحب مبدأ، كل قوى يريد لنفسه ولمجتمعه العزة، يحارب القهر، ويقف فى وجه الطغيان، وإذا لم يكن هناك حسين فى كل عصر يعتنق الكلمة الإيجابية / المبدأ فسوف يصير القهر والقتل والتنكيل سمة له، وتسيطر على مقاليد الأمور سلطة يزيد المزيفة الباطشة، وتفعل ما تريد فى رعيتها، وعليها ترغم آلاف الأنوف فى المذلة :

الحسين : فإذا سكتم بعد ذاك على الخديعة وارتضى الإنسان ذله
فأنا سأذبح من جديد
وأظل أقتل من جديد.
وأظل أقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفا الصبور
سأظل أقف كلما رغمت أنوف فى المذلة
ويظل يحكمكم يزيد ما.. ويفعل ما يريد [٧٧] .

ويلحظ القارئ أن نبرة الخطابية العالية تتبدى فى ثنايا المقطع، من

خلال بنيته الأسلوبية واستخدام مفردات الوعظ والحث والنصيحة والتقرير، والذى هيأ هذا الملمح هو «لجوء الشخصية إلى مخاطبة «الجماعة» غير المحدودة، أى مخاطبة المطلق فى نبرة خطابية عالية النبرة، وبعيدة تماماً عن الموقف الدرامى، وعن قدرات الشخصية» (٧٧) .

من خلال هذه النمذجة التى تحملها شخصية الحسين يقدم الشرقاوى صورة ناصعة مشرقة للكلمة / الموقف/ الفعل، التى يمكن أن تغير ملامح واقع بأكمله، أو تنقل المجتمع من حالة إلى أخرى، فهى قوية جادة كالسيف تقف فى وجه السلطة القاهرة، التى ترغب فى تأكيد شريعتها بالكلمة، فعليها يتوقف قبول العامة أو رفضهم لهذه السلطة، فالحسين فى المنظر الثانى فى حواره مع ابن مروان صاحب بيت المال، والوليد أمير المدينة يكشف معنى الكلمة وطاقاتها وقدرتها على التغيير، فحين يؤكد له الوليد بأنهم لا يطلبون إلا كلمة، يذهب الحسين إلى الكلمة، ليبين قدسيتها وما تتمتع بهو ويكشف عالمها وهويتها، ويعدد مقامها، لأنه مؤمن بها وبجدواها، فى مقابل الآخر الذي يرى أنها يسيرة، إن هى إلا كلمة، لا يعرف قيمتها، يتضح هذا فى حواره الطويل :

الوليد : نحن لا نطلب إلا كلمة
فلتقل! «بايعت» واذهب بسلام بجموع الفقراء
فلتقلها وانصرف يا ابن رسول الله حقناً للدماء
فلتقلنا.. آه ما أيسرها.. إن هى إلا كلمة
الحسين : (منتفضاً) كبرت كلمة !
وهل البيعة إلا كلمة
ما دين المرء سوى كلمة
ما شرف الرجل سوى كلمة

ما شرف الله سوى كلمة
ابن مروان : (بغلظة) فقل الكلمة واذهب عنا
الحسين : أتعرف ما معنى الكلمة .. ؟
مفتاح الجنة فى كلمة
دخول النار على كلمة
وقضاء الله هو الكلمة
الكلمة لو تعرف حرمة
زاد مذخور
الكلمة نور
وبعض الكلمات قبور
بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها النبل
البشرى
الكلمة فرقان ما بين نبى وبغى
بالكلمة تنكشف الغمة
الكلمة نور
ودليل تتبعه الأمة
عيسى ما كان سوى كلمة
أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين
فساروا يهدون العالم !
الكلمة زلزلت الظالم
الكلمة حصن الحرية
إن الكلمة مسئولية
إن الرجل هو الكلمة
شرف الرجل هو الكلمة

شرف الله هو الكلمة (٧٨) .

وحين يصر ابن الحكم ويلح على الحسين ليعلن موقفه من المبايعة، يرفض الحسين تكملة الحوار معه، ويؤثر الصمت الإيجابى، لأن ابن الحكم لا يعرف معنى شرف الكلمة خصوصاً وأن الحسين قد أطنب فى توضيح ما تعنيه الكلمة، فحين يسأل ابن الحكم :

ابن الحكم : وإذن ؟

يؤكد الحسين :

الحسين : لا رد لدى لمن لا يعرف شرف الكلمة (٧٩) .

نلحظ فى النص السابق أن الشرقاوى استخدم الكلمة فى بنيتها التركيبية فى جمل اسمية أو متعلق بها كشبه الجملة، ومن هنا تأخذ الكلمة طابع الثبات بوصفها قيمة ثابتة تعادلها القيمة المبعثرة فى المسند أو العكس حيث تكون هى المسند والقيمة المبعثرة تكمن فى المسند إليه. وقد ترددت ثمان وعشرين مرة فى ثلاثين سطراً مما يشير دلالياً باستخوذاها على فكر الشاعر ورؤيته، ومدى إيمان الشخصية بجدواها .

وإذا كان رفعت سلام يرى أن هذه الكلمة «لا تجدى نفعاً فى المواجهة المحتدمة وتصبح سلاحاً لا يتكافأ وضراوة الصراع بل إنها تصبح عبئاً عليه يقوده مصيره الحتمى، ويؤدى برجاله المنصاعين وراء كلماته الطيبة» (٨٠) ، فإننا نؤكد أن إصراره على مواصلة الرفض هو الذى جعل من الكلمة نموذجاً ينبغى أن يكون فى البدء وفى الختام. فالنهاية الحتمية / الموت من أجلها هو الذى يمنحها القيمة، لأن «الذات الحرة الأصيلة، أو الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته وتشل الحاجة إرادته، وتختنق فى فمه الكلمات، فإن الموت كما قال «كيركيجارد» لابد وأن يجئ ليفتح له النافذة» (٨١) .

وعلى الرغم من ممارسة الضغط بصورة قوية على الحسين لكى يتخلى عن الكلمة/ الموقف فإنه - فى وجه الموت - لا يذعن لأمر يزيد / السلطة، ويصر على رفضه البيعة له، والعطش قد استبد به وبأهله، وأصبح الموت يحيط به من كل جانب خصوصاً بعدما تساقط أصحابه أمامه واحداً تلو الاخر، ولكن الحسين يعرف أن الكلمة موت، والكلمة حياة، فلا قيمة لحياته إن هو تخلى عن إيمانه بها، وبالمبدأ الذى وهب له حياته منذ اللحظة الأولى. وفى تصاعد درامى بلغ ذروته يقدم الشرقاوى الحسين - فى أعلى درجات إصراره - معلناً إيمانه بالكلمة / المبدأ، فعندما يطلب منه عمر بن سعد أمير جيش الكوفة أن ينطق بكلمة واحدة وهى البيعة انقاذاً لحياته وحياة من حوله من أهله، يرفض الحسين رفضاً صارماً وكأنه يعرف طريقه إلى الجنة ومعه أتباعه، وفى الوقت نفسه يقدم الشرقاوى آل البيت وهم على موقفهم المماثل لموقف الحسين رفض البيعة، يتضح هذا فى حوار يبتعد عن الغنائية والترهل والخطابية ويقترب من النمو الدرامى المكثف :

عمر : وجدك ليموتن جميعاً من ظمأ إن لم تستسلم ..
فاستسلم !
الحسين : أنا استسلم ؟ يا للكلمة .. !!
أنا استسلم .. !!
زينب : (صارخة فى فزع) أبداً.. أبداً لا تستسلم
الحسين : ما يبغى القوم سوى رأسى
وأنا الميت.. أنا الميت.. أنا ذا الميت.. فامضوا عنى
فأنا سأحاربهم وحدى
وانجوا أنتم
زينب : لا تستسلم

سكينة : إنى استحلفك بجدى.. لا تستسلم

زينب : بشرف الكلمة لا تستسلم

بعمك حمزة لا تستسلم

بعزة دينك لا تستسلم

بذكرى جدك لا تستسلم (٨٢) .

وإذا كان عبد الرحمن الشرقاوى قد وجد فى شخصية الحسين نموذجاً لمن يؤمن إيماناً تاماً بالكلمة وجدواها وقدرتها على التغيير، يموت فى سبيلها، وقد رفض أن يبقى بمكة هو وشيعته، وأن يعلن البيعة صاغراً ليزيد، وأعلن كلمته القاطعة كالنصل إيماناً منه بأن الموت قيمة فوق كل شىء، وهذا ما يعتقده الشرقاوى نفسه ويؤمن به، بوصفه مثقفاً ينتمى إلى «مدرسة قادرة على فرز الأصالة من الزيف، والحق من الظلم، والكلمة المقاتلة من ركام الكلام المائع والأخرس» (٨٣) ، فإن صلاح عبد الصبور قد وجد فى شخصية الحلاج الحل الأمثل لكثير من معتقداته ومشاكله هو شخصياً، ولذا فهو يصرح : «كنت أعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطرى ازدحاماً مضطرباً، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل؟» (٨٤) ، ثم يضيف بقوله : «وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» معبرة عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة» (٨٥) .

والحلاج هو حسين بن منصور الصوفى المعروف الذى ولد سنة ٢٤٤هـ، وعاش حياة قلقة، مليئة بالجهاد الروحى، ونزل السوق يدعو الناس إلى الزهد والفناء، حتى ألصقت به تهمة الكفر والزندقة، وأحرقت جثته وألقى رمادها فى نهر دجلة (٨٦) .

استغل صلاح عبد الصبور «نزول الحلاج إلى الحياة وتبنيه لقضية

سعيه للقتل، والقبض عليه. كما صور سجنه ومحاكمته وادانته، حتار الأحداث اختياراً دقيقاً، ستهم فى تصوير الحلاج كقادم لقهر السلطة» (٨٧) . فالحلاج يعرف غايته ولهذا «يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقه، وطريق مواجهته للسلطان، وطريق علاقته بالله، الاختيار الحر الذى يحتم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر، ويحتم نهايته معلقاً على الشجرة سفوح. ولكن هذا المصير «*التراجيدى*» لا يتحقق بحكم قدر أعمى ومسبق، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية» (٨٨) .

يقدم صلاح عبد الصبور فى مسرحية «مأساة الحلاج» وجهاً من وجوه الكلمة الإيجابية الخلاقة، حيث نرى مجموعة الصوفية تؤكد إيمانها المطلق بدور الكلمة التى كان الحلاج يروى بها ظمأهم ويسد بها جوعهم :

مجموعة الصوفية : كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروينا
من ماء الكلمات
جوعى، فيطعمنا من أثمار الحكمة
ويناديا بكؤوس الشوق إلى العرس النورانى (٨٩) .

ونفس المجموعة تذهب لتعمق هذا الدور الإيجابى للكلمة وقدرتها على التغيير ولكنها تشترط للكلمة - حتى تقوم بدورها - أن تنتشر بين الناس فى جميع المجالات، ذلك أن الوعى بالكلمة هو المؤهل لها أن تؤتى ثمارها :

المجموعة : وفرحنا حين ذكرناه أنا علقناه فى كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة
أفراد المجموعة : وسنذهب كى نلقى ما استبقينا منها
فى شق محاريث الفلاحين
ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج
وسنخفيها فى أفواه حداة الإبل
الهائمة على وجه الصحراء
وندونها فى الأوراق المحفوظة بين
طوايا الثوب
وسنجعل منها شعراً وقصائد
المجموعة : قل لى.. ماذا كانت تصبح كلماته
لو لم يستشهد ؟ (٩٠) .

السطران الأخيران يمنحان الكلمة الإيجابية بعداً جديداً، فلكى تكون الكلمة مؤهلة للقيام بدورها الإيجابى، لابد أن يكون من يعتنقها مستعداً للاستشهاد فى سبيلها، واستشها صاحب الكلمة يمنحها قيمتها وقدرات فوق قدراتها. وقد استخدم صلاح عبد الصبور فى بوح المجموعة «لغة شعرية مثقلة بعناصر الإيحاء الصوفى. مشبعة فى الوقت ذاته ينبض شعبى يوحى إيحاء طيب الدلالة على ما تحسه الجماهير بمشاعرها ووجدانها وجوانيتها، قبل أن تدركه بوعيها وفكرها وبصرها» (٩١) .

والحلاج فى المسرحية يرى أن للكلمة دوراً كبيراً معقوداً عليها، ولكنه يشترط للكلمة حتى تقوم بدورها «الرعاية» فهو يصرح للشبلى :

الحلاج : لا يعنينى أن يرعوا ودى أو ينسوه
يعنينى أن يرعوا كلماتى (٩٢) .

ويعمق صلاح عبد الصبور هذه الفكرة فى نفس المسرحية فى «المنظر الثانى» وذلك باشتراطه لنجاح كلماته فى دورها عدة أشياء منها : الآذان التى تسمع وتعى، والقلوب الجسورة التى تعتنق الكلمة، وتضحى من جلها، فتخلق عالماً يتسم بالقوة :

الحلاج : قد خبت اذن

لكن كلماتى ما خابت
فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدر منها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور. ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع (٩٣) .

والحلاج يضيف للكلمة بعداً جديداً حتى تكون إيجابية قادرة على الفعل، هذا البعد يتمثل فى نشرها بين الناس، فها هو يخلع خرقته، ويطوف فى الناس، يعايش العامة، ويتصل ببعض وجوه الأمة، رغبة منه فى إصلاح واقعه، ويدور حوار مع صاحبه ليكشف له مراده :

الحلاج : ولدت كلمات الله هناك بقلبى المثقل
فأتيت بها، طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى
شيئاً.. فشيئاً
سأخوض فى طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه
فيمد يديه يأخذنى من نفسى
هل تسألنى ماذا أنوى ؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى، يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله..

الله عزيز يا أبناء الله (٩٤) .

وهنا تأخذ الكلمة بعد التحريض ورسم الطريق السوى، فهى تدعو إلى القوة والفعل والعزة، وهى الأشياء التى يرى الحلاج أنها ضرورية، حتى تكون الكلمة إيجابية قادرة على الفعل. وهذا ما يدل على أن «دور الكلمة عند الصوفى تفوق دورها عند غيره، لأنها عنده أداة لتأدية رسالة، والرسالة مرتبطة ببقاء الكلمة حية فى معناها، ولو تخلى الناس عن الحلاج، ستبقى كلماته» (٩٥) ، وفكرة العزة شرط للكلمة الإيجابية ولذلك فالحلاج يصرخ :

الحلاج : ....

حتى لا يسمع أحبابى كلماتى

فأنا أجفوها أخلعها.. يا شيخ

إن كانت شارة ذل ومهانة (٩٦) .

ولأن الحلاج يذهب فى إيمانه بالكلمة ودورها مذهب الشطط، فإنه حين يلقى الشرطى القبض عليه يقول لهم :

الحلاج : لا، يا أصحابى

لا تلقوا بالاً لى

أستودعكم كلماتى

عودوا .. عودوا (٩٧) .

وتكشف خاصية التكرار فى هذا الموضع إصرار الحلاج على تنمية قدرات مريديه، حتى ينشغلوا بالكلمة ودورها وأثرها فى حياة العامة، بدلاً من أن يتبعوه ويسيروا خلفه فيكون مصيرهم السجن، وفى هذا تموت رغبة الشيخ فى التبليغ والتحريض وحرصه على الاستمرار .

والكلمة الإيجابية لها فعل السحر، كما يرى الحلاج، فهى قادرة على

إحياء الروح كما كان المسيح قادراً على إحياء الأجساد :

الحلاج : لم تفهم عنى يا ولدى

فلكى تحيى جسداً، حز رتبة عيسى

أو معجزته

أما كى تحيى الروح

فيكفى أن تملك كلماته (٩٨) .

وحين يسأله السجين :

السجين الثانى : وبماذا تحيى الأرواح ؟

الحلاج : بالكلمات .. (٩٩) .

تقوم اللغة فى بنيتها بدورها الدلالة، فكما يقول النفرى «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» (١٠٠) ، فإن الرؤية عند صلاح عبد الصبور / الحلاج اتسعت إلى درجة مكثفة، أصبحت فيها اللغة تومئ وتحدد عالم الرؤية، فهى السلاح الوحيد الذى يمنح الحياة معنى ولا شيء غير الكلمات، لذا جاءت إجابة الحلاج للسجين الثانى الذى يسأله بما يحيى الأرواح بالكلمات، فالحذف يشير إلى أهمية المثبت ومكانته وفاعليته فى نفس قائله .

وفى مسرحية «ليلى والمجنون» نجد أن سعيداً ورئيس التحرير يذهبان إلى أن للكلمة دوراً كبيراً، فهى قادرة على التغيير، لذلك نجد فى المنظر الأول من الفصل الأول الأستاذ (رئيس التحرير) يصرخ :

الأستاذ : من بضعة أشهر

ومجلتنا تتألق كالوشم النارى على ساعد

هذا البلد الممتد

أسداً لا يسحمل سيفاً

بل يحمل بوقاً يصرخ فى صحراء الزمن اليابس

كى يحيى المرضى المتكئين على سرر البلوى
والخوف المقعد [١٠١] .

فرئيس التحرير من خلال هذا المقطع، يذهب إيمانه بدور الكلمة إلى أبعد حد، حتى أنه يرى أن الكلمة قادرة على إحياء الموتى .

وفى قصيدته الطويلة التى تتخلل المنظر الثانى من الفصل الثانى من المسرحية، يمنح سعيد الكلمة الإيجابية بعداً آخر يجعلها قادرة على التحريض والإثارة حتى يتحرك أهل مدينته على حد قوله:

سعيد : يا أهل مدينتنا
هذا قولى
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجىء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبل الصمت
....
انفجروا أو موتوا [١٠٢] .

فى هذا المقطع تكتب الكلمة قيمة إيجابية من خلال مقدرتها على التحريض الذى يولد الثورة ويستطيع التغيير. وقد استخدم عبد الصبور أفعال الأمر ذات الدلالة الثورية «انفجروا وموتوا» مرتين حرصاً منه على كسر جمود الواقع ورغبة ملحة فى الخروج من اسره وهيمنته إلى فعل إيجابى، وفى الوقت نفسه بين «انفجروا أو موتوا»، والموت هنا لم يكن موتاً سلبياً ساكناً، بل إنه يحقق قيمة إيجابية لأنه يخلق الحياة من جديد .

وفى المنظر الثالث من الفصل الثالث من نفس المسرحية نجد زياداً يمنح الكلمة الإيجابية دلالات أخرى :

زياد : أستاذ الطبيب

هل نرحل للمستقبل

فى سفن من ورق الصحف الأصفر (١٠٣) .

كان صلاح عبد الصبور يريد أن يقول من خلال زياد أن الكلمة كى تصبح قادرة على التأثير والفعل لابد لها من أن تجدد نفسها، وتصبح غير بالية، وربما يمكن لنا بسهولة أن نكشف ذلك من خلال قوله (ورق الصحف الأصفر)، فدلالة القدم واضحة على الورق الأصفر، وعلى ذلك فإن الفكرة السلفية أمر يفقد الكلمةقدرتها على الفعل أو بمعنى آخر يفقدها إيجابيتها، ويأتى الاستفهام - فى المقام نفسه - ليطرح دلالة الشك فى جدوى الكلمة

القديمة، ومحاولة البحث عن بديل .

والملكة فى مسرحية «بعد أن يموت الملك» تؤمن بدور الكلمة وقدرتها على الفعل، والطريف أنها ترى ذلك فى مواجهة «الشاعر» الذى لا يؤمن بدور الكلمة، ولذلك فهى تقول له :

الملكة : لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر

فالكلمة قد تفعل

لا تدرى ماذا فعلت فى مطلع عمرى كلمات تشبه كلماتك

سمعت أذناى صبياً حساساً ملتمع العينين

ينفخ فى مزمار ويغنى أنى أجمل ما رأت العين

فغدوت جميلة (١٠٤) .

وتذهب الملكة فى إيمانها بدور الكلمة مذهباً كبيراً إذ أنها قادرة على منح الخصوبة والنماء، ولهذا تؤكد إمكانية الحصول عليها من الشاعر فتتسائل معه فى حرقة ورغبة جارفة :

الملكة : هل تقسم أن تعطينى كلماتك

تتغنى لى حتى يتمايل عطفاى من الخيلاء

عندئذ يساقط منى ثمر يشبع جوع البسطاء (١٠٥) .

تشير الملكة إلى النتائج الإيجابية لفعل الكلمة القادرة على المنح والخصوبة، وخلق - بعد أن تنالها من الشاعر - المستقبل الأجمل، فيسقط منها تمر يشبع جوع البسطاء، ويخلصهم من الفقر .

من خلال ما سبق نستطيع القول إن شخوص صلاح عبد الصبور المؤمنين بالكلمة ودورها الفاعل، القادر على التغيير يكشفون مدى انحياز صلاح عبد الصبور نفسه لها، وإيمانه بطاقاتها مشترطاً لها عوامل نجاحها وتأثيرها وتحويلها من حيزها القولى السالب إلى حيز الفعل الإيجابى، مثل : انتشارها بين العامة، أن تثبت على المبدأ مهما كانت التضحيات، ألا تكون سلفية مستهلكة مما يجعلها عديمة الجدوى، أن تكون قادرة على التحريض والإثارة، بل إنها قادرة على إحياء الموتى .

أما أنس داود فى مسرحه فيؤكد إيمانه القوى بالكلمة الإيجابية وانحيازه التام لها، بوصفها أداته فى إيقاظ وعى المتلقى، وقيادته قيادة تنويرية فى مرحلة تعد من أخطر مراحل مجتمعه ثقافياً وسياسياً وإجتماعياً واقتصادياً، فكان طبيعياً أن ترد شخوص المسرحية مؤمنة بهذا الدور، ملتزمه به، حتى أن هناك مسرحيات بأكملها تطرح هذه القضية مثل : «محاكمة المتنبى»، و«بهلول المخبول»، و«الأميرة التى عشقت الشاعر»، و«الزمار»، و«الصياد»، ففى مسرحية «محاكمة المتنبى» يقدم أنس داود وجها من وجوه الكلمة التى يرتاح إليها، وهى الكلمة الفاعلة القادرة على إحداث التغيير حين يعلن كافور - أحد أبطاله - إن كلمات المتنبى تسبب له قلقاً، فهى كالسوط الذى يلدغ جسده، بل إنها كالنار التى تشوى جلده وتكويه، ويشترط أنس داود لنجاح مهمة الكلمات أن تنتشر بين العامة، فهم فى حاجة إلى كلمة قوية فاعلة

يستقبلونها لتروى ظمأهم، وتخلصهم من حالة العطش، كما تتلقف أرض عطشى ماء الأمطار الذى يعيد لها الحياة، والاخضرار، فالذى يعطى الكلمة بعدها الإيجابى/ قدرتها على الخروج من حيزها الشخصى إلى انتشارها بين العامة. كما يعلن أنس داود أن الكلمة القوية / الشعر لا تستطيع أية سلطة أن تفضى على أثره وفاعليته، فكافور - مثلاً - لا يستطيع أن يخفى قلقه وتوتره عندما يرى المتنبى خصوصاً وأن الأميرة تنحاز إليه، وتؤمن به وبكلماته:

كافور : بل يأتون به - هذى المرة - محتقباً بعض خطاياه
فى كل الأمصار.. قصائده.. تشوينى، أو
تكوينى
تتساقط مأخذ طعن أو ظنة عار
يا للأشعار
تسرى بين العامة كالريح ،
تتلقفها أنفسهم كما تتلقف أرض عطشى بعض
الأمطار [١٠٦] .

تلحظ فى هذا البعد للكلمة الإيجابية أن أنس داود ذهب إلى ما ذهب إليه عبد الصبور من قبل حين اشترط - عن طريق الحلاج - احتضان العامة للكلمة حتى تمارس فاعليتها، حتى أنه استخدم تعبيراته وصوره [١٠٧] ، وقد توالت بعض الجمل بدون ترابط، كالاستغناء عن حروف العطف مما يشير فى هذا السياق إلى توالى الحركة، وانتشار الكلمة وأثرها الإيجابى، انتشاراً سريعاً وصل إلى درجة التداخل فى الفعل فى آن واحد .

وفى مسرحيته «الأميرة التى عشقت الشاعر» فى المشهد الثانى من الفصل الثانى، يبدو وضاح - وهو شاعر - مؤمناً بدور الكلمة، معتنقاً

وجـهـهـا الإيجـابى، فـيلقى على عـاتق المثقف / الشـاعـر عبء تحـمل مسئوليتها، فهو يقود مجتمعه إلى الأمام، ويقف فى وجه الظلم، لا يقبل المهانة والإنكسار، فـالشـاعر الحـقيقى عنوان الرفض وصـوت الغـضب، وفى الوقت نفسـه صـوت الوعـد الآتى، والكلمـة لديه رصـاصـة تخـترق الصمت القاتل، والرعب، والخوف المعشش فى أركان مجتمعه، الشاعر يفـضح السلطة ويعـريهـا، ويصـرخ فى وجـهـهـا إذا لزم الأمر. كل هـذا يذهب إليه وضاح فى حواره مع الأمير فيؤكد :

وضاح : لكنى يا مولاتى
عنوان الرفض، وصوت الغضب الغائب
صوت الوعد الآتى من شرفات الغيب
وضعتنى الأقدار على هذا المشروع
أرتاد الدرب، لهذا الشعب، ولن أرجع
حتى يتعلم ..
أن يفتح عينيه ويبصر
أن يرهف أذنيه ويسمع
أن يستيقظ، أن يصرخ، أن يتألم
أن يعرى جلاديه وسراقيه
فى ثوب الوزراء
والخطباء
والتجار
والشطار
وجباة المال
وقضاة الأهواء
التموا فى خيط محكم

باسم الدين
والقانون
والعادة والعرف (١٠٨) .

عندما يكون الشاعر موجوداً فى وجه السلطة الباطشة القاهرة، فإن الأميرة/ الوطن تنحاز إليه وترى فيه الخلاص بوصفه إنساناً واعياً، يدرك أبعاد المأساة : البطش، الاستعباد، والحرمان، يتخلق مع كل لحظة عدل أو حرية، يحلم بالغد".

ويحلظ القارئ لمسرح أنس داود أن «دور الشاعر فى أعماله منذ السقوط إلى الثورة. فى الخماسية، وفى مسرحيته «الأميرة التى عشقت الشاعر» هو نفس دور الشاعر عند عبد الصبور» (١٠٩)، وعلى الرغم من اختلاف طبيعة المجتمع وقضاياه واختلاف السياق التاريخى ومعطياته .

ويشترط أنس داود لنجاح الكلمة فى أداء مهمتها لكى تفعل - فى ظل القهر - عدم الفصل بينها وبين من يعتنقها، حتى تؤتى ثمارها المرجوة، فالأميرة فى حوارها مع وضاح الشاعر، فى المشهد الثانى من الفصل الثانى من مسرحية «الأميرة التى عشقت الشاعر» تكشف عن جدوى الكلمة فى حياتها، فهى عطشى للإنسان الشاعر الذى يستطيع أن يعطيها معنى الأشياء، ويعرى فى عينيها الدهشة، فهى تصرح :

الأميرة : ما امتعنى بالتجوال وبالرحلة فى صحبة شاعر
وضاح : شاعر وكفى
الأميرة : لا تغضب
يبدو أنى أهوى الشعر أكثر مما أهوى الشعراء .
وضاح : هكذا
الأميرة : حتى لا تأخذك الخيلاء
وضاح : حسناً، فى جولتك القادمة خذى ديواناً من شعرى

الأميرة : لن أصحب غيرك ..
هذا قدرى، أو قدرك
طيلة عمرى،.. كانت تحلم نفسى أن يهوانى شاعر
أن يهمس فى أذنى بالشعر الحلو
أن يزرع فى أعماقى بضع قصائد
أن يعطينى معنى الأشياء كما أعرفها
صور الأشياء كما لم أبصرها
أن يغرس فى عينى الدهشة
يفتح فى جسدى نهراً للفجر الطالع، والشمس المفترية (١١٠) .

الشاعر نبى أمته، ولذا يرى أنس داود فى الشاعر القدرة على المواجهة، والثورة والفعل والتجاوز، وبكلمته يعطل نمو القهر السلطوى، «فإذا كان الشعر يمثل شكلاً من أشكال وعى الإنسان بذاته وبجماعته وصيرورة واقعه، فإنه يضع منتجه فى مواجهة أشكال القهر وموسساته، أى أنه يعرض الشاعر لأذى الطبقات الحاكمة. وبخاصة فى المنظومات الإجتماعية المتخلفة التى تعمم القهر وتدحض صناع الوعى أو تحويلهم إلى أبواق لها» (١١١)، ولأنس داود مسرحية بعنوان «الشاعر» يكشف من خلال شخوصها دور الشاعر وأهمية الكلمة الفاعلة، حيث يراها أكثر تأثيراً من القوة المادية، فتؤكد شخصية (فتاة) أن الشاعر على الرغم من وعيه إذا تخلى عن إيمانه بكلمته، وتحول إلى الإيمان بنقيضه، فإن العالم يفقد معنى الجمال، والحق، والعدل، والخير، والحرية، فالشاعر يجب أن يدين القوة، بل يقف فى وجهيهما (السلطة والأداة) :

فتاة : عجباً.. الشاعر لا يملك إلا الحرف
يفتح بالحرف عيوناً صماً

وقلوباً
يفتح آذان الكون
فتاة : حين يفر الشاعر من قدر الحرف إلى قدر السيف
يفقد هذا العالم معنى كلمات
الفتيات : الجمال، الحق، العدل، الخير، الحرية
فتاة : حين يجيء الشاعر
يعرف كيف يكون بالأحرف تلك الكلمات
ويدين السيف
فتاة : ويدين السلطة (١١٢) .

لذا تصبح الكلمة/ الشاعر هي الوقود الأسمى ولا شيء سواه عند أنس داود، وحين يعلن الشاعر أحد أبطاله في مسرحية الشاعر أن تجاربه التي تسعى إلى تجميل وجه العالم القبيح لم تعد تريح فيؤكد له سيد عن إمكانية التغيير ووسيلته فهو ضمير الكلمة وصوت الإنسان ويملك أن يبتكر العالم بهذه الوسيلة :

سيد : تمتلك التغيير
يتساءل الشاعر :
الشاعر : بالشعر ؟ (١١٣) .

وفي مسرحية «الصياد» يطرح الصياد بعداً من أبعاد الكلمة الإيجابية وهو قدرتها على المواجهة والرفض، فهي كلمة غضبى ترتفع في وجه السلطة بحثاً عن العدل :

السلطان : وبماذا أصرخ
الصياد : بالكلمات الغضبى حتى يرتج الوطن المعتل
ويفئ الحكام إلى حلم العدل (١١٤) .

ومما سبق نستطيع القول إن الشعراء الثلاثة قد وقفوا من الكلمة

السلبية موقف الرفض خصوصاً وأنها تجلت فى مسرحهم من خلال شخوصهم فى صور عدة منها الكلمة المضللة، والمداهنة، أو المتذللة، والكلمة اللاجدوى، ويرى الشعراء أن هذه الكلمة سبب فى جذب المجتمع إلى الوراء ووقوعه فريسة للقهر والبطش والاستبداد والتدهور والانحلال وفناء الحرية والعدل. وقد هيأ الشعراء لهذه الكلمة شخوصاً تتسم بالسلبية، فتتبع طرقاً ملتوية بغية الوصول إلى مآربها، أو تتميز بالتذلل والمداهنة إيثاراً للسلامة وطلب الأمان، أو لا يؤمنون بها فلا يرون فيها جدوى .

ولكن الشعراء الثلاثة قد انحاوزا عن طريق شخوصهم إلى الكلمة الإيجابية الفاعلة، وآمنوا بها وبطاقاتها القادرة على التغيير، فهى قد وصلت إلى حد السحر، وهى مفتاح الجنة، وهى نور يكشف الظلمة، وهى شرف الرجل، وزاد مذخور، دليل تتبعه الأمة كما يؤكد الحسين عند الشرقاوى، وهى تحيى الموتى، وتفتح قلباً مقفولاً برتاج ذهبى، وتهيىء الثورة، وتروى ظمأ الطامعين فى الحقيقة، كما يرى الحلاج عند عبد الصبور، وهى كالريح تسرى بين العامة تتلقفها الأنفس كما تتلقف أرض عطشى بعض الأمطار كما يؤكد الشاعر عند أنس داود .

لكن هذه الكلمة الإيجابية بقيت فى مسرحهم فى حيز الحلم، لذلك يتبلور الوجه الآخر المقابل لها السيف أو القوة المادية، وسوف تكشف الصفحات التالية عن تجليات السيف فى مسرحهم وصورته وموقفهم منه ..

هوامش الفصل الثانى

(١) د. ثريا العسيلى : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص٧ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، القاهرة: المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ط٢ ص٣٤٩ .

(٣) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، ص٩٥ .

(٤) د. وليد منير : جدلية اللغة والحدث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص١٩ .

(٥) المسرحية ص١٣٩ .

(٦) السابق .

(٧) الحسين ثائراً ، ص١١ .

(٨) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج، ص ١٠ .

(٩) السابق .

(١٠) السابق .

(١١) السابق، ص٩٠ .

(١٢) السابق، ص٩٢ .

(١٣) السابق .

(١٤) السابق، ص١٠٢ ـ ١٠٣ .

(١٥) السابق، ص٧٠ .

(١٦) السابق السابق ص ٧١ .

(١٧) مسافر ليل : القاهرة : دار الشروق ١٩٨٦، ط٤، ص٢٥.

(١٨) السابق، ص ١٦ .

(١٩) السابق، ص ١٢ .

(٢٠) ليلى والمجنون، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٦، ط٣، ص٩.

(٢١) السابق .

(٢٢) السابق، ص١٠٠ .

(٢٣) السابق ، ص١٤ .

(٢٤) السابق، ص ٦٩ .

(٢٥) السابق .

(٢٦) بعد أن يموت الملك، ص ١٥ .

(٢٧) الأعمال الكاملة، مسرح أنس داود، القاهرة : هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام ١٩٨٩، ص٦٣ ـ ٦٤ .

(٢٨) السابق، ص١٤٢ .

(٢٩) د. أحمد السعدني: المسرح الشعرى المعاصر، ص١٠٤.

(٣٠) المسرحية، ص٩٨ .

(٣١) السابق، ص٦٠ .

(٣٢) المسرحية، ص١٣ ـ ١٤ .

(٣٣) السابق، ص١٤ ـ ١٥ .

(٣٤) د. لويس عوض : مسافر ليل، نقلاً عن د. أحمد السعدني: المسرح الشعرى المعاصر، ص٤٢ .

(٣٥) مسافر ليل، ص٤٩ .

(٣٦) ليلى والمجنون، ص٩٤ .

(٣٧) السابق .

(٣٨) السابق .

(٣٩) بعد أن يموت الملك، ص٢٤ .

(٤٠) السابق ، ص٢٤ ـ ٢٥ .

(٤١) السابق، ص٢٥ .

(٤٢) السابق، ص٢٧ .

(٤٣) السابق، ص٢٨ .

(٤٤) راجع : مسرحية مسافر ليل، ص١٤ ـ ١٥ .

(٤٥) مسرح أنس داود، ص٣٤ .

(٤٦) السابق، ص٥٠١ ـ ٥٠٢ .

(٤٧) السابق .

(٤٨) الفتى مهران، ص ١٦٤ .

(٤٩) الحسين شهيداً، ص٨٠ .

(٥٠) مأساة الحلاج، ص ٨٠ .
(٥١) ليلى والمجنون، ص١٠ .
(٥٢) السابق، ص ١٠ - ١١ .
(٥٣) السابق، ص١٢ .
(٥٤) السابق، ص٣١ .
(٥٥) السابق، ص٣١ .
(٥٦) السابق .
(٥٧) السابق .
(٥٨) السابق، ص١١٧ .
(٥٩) السابق، ص١٦٦ .
(٦٠) السابق، ص١١٧ .
(٦١) السابق .
(٦٢) السابق، ص١١٨ - ١١٩ .
(٦٣) بعد أن يموت الملك، ص١٤ .
(٦٤) السابق، ص٧٨ .
(٦٥) السابق ص٩١ - ٩٢ .
(٦٦) السابق ص٧٦ .
(٦٧) مسرح أنس داود، ص ٥٨١ .
(٦٨) د. أحمد السعدني : المسرح الشعرى المعاصر ص١٣٢ - ١٣٣ .
(٦٩) مسرح أنس داود، ص٢٧١ .
(٧٠) الفتى مهران، ص١٦ .
(٧١) السابق، ص٢٠٩ .
(٧٢) تمثال الحرية وقصائد منسية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٢ - ٢٣ .
(٧٤) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، ص٨٤ .
(٧٥) السابق .
(٧٦) الحسين شهيداً ، ص١٨٩ .
(٧٧) سامية حبيب : دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص٥٢ .

(٧٨) الحسين ثائراً، ص٣٨ ـ ٣٩ .

(٧٩) السابق، ص ٣٩ .

(٨٠) رفعت سلام : المسرح الشعرى الحديث، ص ٨٠ .

(٨١) جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ١٧٨ .

(٨٢) الحسين شهيداً، ص٩٩ .

(٨٣) رؤوف توفيق : أجمل سنوات عمرنا الصحفى، مجلة صباح الخير (المصرية) : نوفمبر ١٩٧٨ .

(٨٤) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة، ص١٦٧ .

(٨٥) السابق، ص ١٦٨ .

(٨٦) القشيرى : الرسالة القشيرية، القاهرة : دار الكتب الحديثة، ط١، ص١٤ .

(٨٧) د. ثريا العسيلى : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور، ص٦٣ .

(٨٨) سامى خشبة : الرمزية فى مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨١، ص١٣٢ .

(٨٩) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج، ص ١٢ .

(٩٠) السابق، ص١٤ ـ ١٥ .

(٩١) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر، ص٩ .

(٩٢) السابق، ص٣٣ ـ ٣٤ .

(٩٤) السابق، ص ٣٣ ـ ٣٤ .

(٩٥) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر، ص١٠.

(٩٦) مأساة الحلاج، ص٣٥ .

(٩٧) السابق، ص ٤٨ .

(٩٨) السابق، ص٦٨ .

(٩٩) السابق .

(١٠٠) محمد بن عبد الجبار النفرى : المواقف والمخاطبات القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص١٣ .

(١٠١) ليلى والمجنون، ص١٥ .

(١٠٢) السابق، ص٧٥ ـ ٧٦ .

(١٠٣) السابق، ص٧٦ .

(١٠٤) بعد أن يموت الملك، ص٩٢ ـ ٩٣ .
(١٠٥) السابق، ص١٤١ .
(١٠٦) مسرح أنس داود، ص ١٣٠ .
(١٠٧) انظر : النص السابق وراجع : مأساة الحلاج، ص١٤.
(١٠٨) مسرح أنس دواد، ص٢٨٨ ـ ٢٨٩ .
(١٠٩) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر، ص١٦٩ .
(١١٠) مسرح أنس داود، ص٤٢٣ ـ ٤٢٤ .
(١١١) محمد بدوى : الجحيم الأرضى، قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص١٦٠ .
(١٢٢) مسرح أنس داود، ص٥٥٧ .
(١١٣) السابق، ص٦١٢ .
(١١٤) السابق، ص٦٥٧ .

الفصل الثالث

السـيف

فى الوقت الذى طرح فيه الشعراء شخوصاً درامية تؤمن بالكلمة بجميع أبعادها ودلالاتها وتجلياتها، طرحوا شخوصاً درامية لها علاقة بالقوة المادية/ السيف، وهى شخوص - فى الغالب - تنتمى للبلاط السلطوى، ومن خلال الكلمة والسيف تمكن الشعراء من أن يمنحوا مسرحهم الشعرى بعداً درامياً رائعاً، ونستطيع أن نلحظ أن السيف فى المسرح الشعرى الحديث يتجلى فى صورتين أساسيتين هما :

أولاً : السيف المتهور / الأهوج :

السيف المتهور وجه يرفضه الشعراء المعاصرون بوصفه قوة مغيرة وفاعلة، وأداة مثلى لقيادة المجتمعات، فهو مصحوب بإراقة الدماء، يفتقد للقيادة الواعية والإبصار الذى يمنحه شرعية الوجود الإيجابى، ويحركه فى اتجاهه الصحيح، فالتهور - غالباً - يتسم بالبطش، والعنف، والقهر، والإرهاب، والزعر، السيف المتهور موت أعمى .

ففى المنظر الأولى من مسرحية «الفتى مهران» يؤكد الشرقاوى رفضه للسيف الأهوج على لسان بطله مهران، لأن السيف الأهوج أداة

للقتل وحمامات الدم، خراباً وندماً، وفى الوقت نفسه يؤكد مهران أن المناجل أعدت لأعياد الحصاد : حصاد السنابل والخير، لا لهامات البشر :

مهران : (منفجراً بقوله لهاشم)

قل له يا أيها السلطان ما الحرب سوى ساحات دم

ليس فى هذه الساحات مغلوب وغالب

ليس فيها منتصر ولا مهزوم

كل شىء يتساوى بعدما تنتهى الحرب بخير أو بشر

الضحايا والخراب والندم

قل له لا تضع السكين فى يد أعدت للفئوس

إن سيفاً واحداً يشحذ للحرب الضروس

ربما خلف الألف المحاريث بحد منثلم

قل له أن المناجل للنسابل ولأعياد الحصاد لا لهامات البشر

قل له أيها السلطان أرتك عزلتك (فما بقى راشد)

اختلط بالشعب يصبح قلعتك [1] .

نبرة الخطابية والنثرية فى هذا المقطع قللت من حركة النمو الدرامى، فالصراع أحادى من جانب مهران الذى يتحرك فى مساحة خالية من التوتر الدرامى، ويماثل هذا التوتر استخدام
تكرار الأمر (قل له) فى غياب المقصود بالخطاب. وقد اتضح حرص مهران / الشرقاوى على تعرية السيف الذى لا يتناسب مع مشكلات المجتمع، ولا يناسب أيداً أعدت للخير لا إراقة الدماء .

وفى المنظر الثانى تتجلى صورة السيف الأهوج، الذى يقوده التهور، وفقدان الاتزان، حتى أنه يقتل كل ما يقابله فى وجهه، خصوصاً إذا قبضت على مقبضه كف تحمل بذور الخيانة، يملؤها التآمر، إنها

الشخصية الانتهازية، التى تستبيح كل ما هو جميل فى سبيل الوصول إلى هدفها / القيادة والسلطة أو الزعامة، فعوض شخصية تضمر - فى نفسها - عداءً كبيراً لمهران البطل، فيقلل من دوره فى الفتوة، ويشك فى زعامته، ويعلن أنه يملك سيفاً باتراً أقطع من كل سيوف مهران التى تتسم بالوعى، وتسعى للخلاص، واستنشاق هواء الحرية والعدل، لا من أجل سفك الدماء وشهوة القتل، فعندما يعلن أسامه - صديقه فى جماعة الفتوة - ادانته، لأنه بدأ يتمرد على مهران الذى وقف بجواره كثيراً، وقدم له العون فإن :

عوض : (يقاطعه منفجراً) إننى أكتب شعراً مثل مهران وأفضل

إننى أقرأ أكداساً من الكتب ومهران زعيمك

إنما يقرأ من فضل الذى أعطيته له

إنني حمل سيفاً باتراً أقطع من كل سيوفه

فى ذراعى هذه قوة عشرين كمهران زعيمك [٢] .

القوة العمياء مهما بلغ حجمها فإنها لا تصلح أن تكون حلاً أمثل لمشاكل الواقع، وتغييره إلى صورة أفضل، بل إنها تتحرك فى الظلام الدامس، تصطدم بالمصابيح المضيئة فتحطمها، ويصبح المدى عتمة مخيفة .

أحياناً يعرى أفراد السلطة بعضهم بعضاً، ويصبح السيف الأهوج هو أداة الفصل فيما بينهم، كل فريق يرى أن الأمر يحسمه السيف، لكى يطيح بالآخر الذى يهدد كيانه، فبجير فى المنظر الثامن من «الفتى مهران» عندما يستهزئ بحسام الذى يطمح فى أن يصبح قائداً لجيش الأمير، يلجأ الأخير إلى السيف الأهوج ليحسم الأمر لصالحه، المهم إذن الوصول للسلطة بوصفها غاية بغض النظر عن الوسيلة :

الأمير : (لحسام) أيطمع مثلك فى أن يصبح

فى يوم ما قائد

بجير : قد ينفع ديكاً فى جلب. لولا مولاى ما كان إلا دلالاً فى مذبح أو حامل نعش، أو سمساراً أو ساقية فى حانة

أو ناطور فى حقل بائر

(بجير يقول هذا وهو يأتى بحركات لإضحاك الأمير)

حسام : (غاضباً) بإذنك يا مولاى (يشهر سيف)

يا نهار أسود (يجرى ليختبئ) سيدى لا تعطه الإذن فقد يقطع رأسى [٣] .

تتجلى فى كلمات النص ملامح السيف الأهوج المتهور، وصفات من يومن به ويعتنقه، (فحسام) شخصية تصلح أن يصبح دلالاً فى مذبح، وفى هذا إشارة واضحة إلى حبه الدموى، فى الوقت الذى يخلع عليه بجير صفات أخرى تفقده عنصر الإيجابية كوصفه بأنه ناطور فى حقل بائر، ثم يقدم الشرقاوى بعداً من أبعاد السيف الأهوج وهو فقدان الصواب، حيث أشار إلى عالم حسام النفسى، فهو يقبض على السيف ويستحوذ عليه وهو غاضب، والغضب صفة تفقد صاحبها الصواب واليقين ووضوح الرؤية. وربما أراد الشرقاوى أن يضع فى خضم الصراع لغة التلقائية فى توترتها واستخدم تعبيرات باللهجة المصرية (يا نهار اسود) رغبة منه فى تجسيد موقف بجير النفسى فى شىء من الدهشة .

وفى المنظر الثالث يقدم الشرقاوى بعداً من أبعاد السيف الأهوج على لسان وائل، وهو أن السيف الأهوج إذا أشهر لا يستطيع أن يفرق بين رأس الظالم ورأس المظلوم، ولا يستطيع أن يتبين وجه الأعداء من ظهور الأصحاب :

أسامه : يا للضياع يا للهوان

وائل : أجل نحن نضرب وسط الضباب

فلا تستبين وجوه العدا من ظهور الصحاب (٤) .

يرفض الشرقاوى فى (ثأر الله : الحسين ثائراً والحسين شهيداً) القوة المادية القاهرة / مبدأ البيعة بالقهر والإكراه، واستخدام السلطة للسيف الأهوج، بوصفه أداة لممارسة ديكتاتوريتها وفرض سطوتها، وإجبار الرعية على أن تقول نعم رغماً منها، ففى المنظر الأول من (الحسين ثائراً) يدير الشرقاوى حواراً بين الشخصيات المتصارعة حول أحقية يزيد بن معاوية فى السلطة، وقد تمت البيعة بالإكراه والضغط، واستخدام السيف :

أسد : نحن بايعنا فمن ينكص عن البيعة آثم

رجل ٣ : لم تكن تلك بيعة

بشر : إنها بيعة إكراه وخوف وطمع

سعيد : إنها أخذت بالسيف من مستطعفينا (٥) .

ويواصل الشرقاوى رفضه لذاك الوجه المظلم القاهر للسيف فى ممارسة دوره، فالرعية لا تنصاع لسلطة قاهرة، ولن تستطيع هذه السلطة أن تفرض سطوتها بالسيف المتهور، فكل ما قام على الكذب أو القهر سيسقط. من خلال هذه الرؤية «تصبح حركة القوى الثورية فى مواجهة القهر والتسلط فى المحور المسيطر الذى يتقاطع وقضية «الحكم» ودور المثقف الثورى فى مقاومة القهر الإجتماعى فى ظل الأوضاع العربية» (٦) . لذا نرى سعيداً والجميع معه يؤكدون رفضهم لمبدأ البيعة بالقهر :

سعيد : لا صار يزيد بن معاوية ولى الأمر

لا بيعة فى ظل القهر

الجميع : لابيعة إلا لحسين

النساء : لا تولوا الجبار الأمر
لا بيعة فى ظل القهر
الجميع : لن يحكمنا جبار
ضرباً بالسيف البتار (٧) .

ومن أبعاد السيف الأهوج الذى يطرحه مسرح الشرقاوى، أنه مأجور فى أيد تعتنقه لفرض نظام رغماً منها، فهو منحاز إليه من يهاب السلطة، فيعتنقه بدافع الخوف من بطش السلطة أو خوفاً على مكانه فى البلاط، فيصبح موصوفاً بالعمى والتهور، لأنه يتحرك طبقاً لرغبة السلطة وتحقيق مآربها، يسلط على رقاب الوعية لإجبارها على فعل ما لا تريد، فى الوقت الذى ينبغى أن تمارس حقها فى الحياة والحرية .

فالشرقاوى يدير حواراً بين الحسين وزهير وحبيب، حيث يسأل الحسين عن حال أهل الكوفة، الذين طلبوا قدومه إليهم ليخلصهم من الظلم والقهر، ولكن هؤلاء - خصوصاً أهل الرأى والكلمة - قد باعوا موقفهم للسلطة / يزيد، وأصبحوا مساندين لها ضد الحسين مستخدمين - فى ذلك - سيفهم المأجور :

الحسين : كيف حال الناس فى الكوفة؟ قل لى يا زهير ؟
زهير : حال ذل.. حال غدر
عظمت رشوة أهل الرأى فى الكوفة فانفضوا عن
البيعة لك
وسواد الناس مقهور فلا رأى لمن لا حول له
حبيب : غير أن السيف فى أيديهم أشهر ضدك
ابن عوسجة : فقلوب الناس لك
وحراب الناس والله عليك (٨) .

يكشف الشرقاوى من خلال البنية اللغوية تطور الشخصية النفسى،

فالحسين تنتابه حالات المد والخوف على الرعية والرغبة الجارفة فى المعرفة، يؤدى الأمر - فى قوله (قل لى) ثم التخصيص بنداء القريب والبعيد فى آن (يا زهير) بعد الاستفهام عن الحال (كيف حال) - إلى كشف دلالة التشوق وسرعة الرغبة فى اليقين والوقف على الحال .

السيف الأهوج عند الشرقاوى تقبض عليه قوة تتسم بالعصبية وفقدان التوزان والصواب، وبالبطش وإراقة الدماء - دائماً - يتحرك فى عصبية، يضرب فى كل اتجاه من غير هدى أو بصيرة، حتى أنه لا يتوقف أمام الطفولة البريئة، لكنه يأتى عليها ويطعناه فى قلبها، ويقدم الشرقاوى صورة الرجل وحاله، الذى يحرك سيفه فى كل اتجاه :

(الرجل يحدث نفسه دائماً ويتحرك فى عصبية

ويصيح بسيفه هنا وهناك فى الهواء وفى الرمال)

الرجل : بكى الطفل ولكنى غرست السيف فى قلبه [٩] .

يتجسد الصراع فى الحسين ثائراً والحسين شهيداً من خلال تنازع رغبتين متناقضتين، رغبة يزيد فى إقرار بيعته بالقوة ورغبة الحسين القائمة على رفض البيعة، وفى الوقت نفسه يسعى يزيد من خلال صراعه مع الحسين أن يحصل على مبايعة وتدعيم من الحسين مهما كلفه ذلك طاقات كبيرة لأن «يزيد يحاول أن يعطى لشخصيته ولحكمه بهذه المبايعة شرعية دينية، يؤسس عليها حكمه السياسى فى الأساس. وهو الخلاص بالقتل» [١٠]، ويمكن القول إن الرغبتين المتناقضين حيث رغبة الحسين تناقض رغبة يزيد، ورغبة يزيد تناقض رغبة الحسين وتعارضها، «هى آلية البنية التى يسير عليها النص، ويلاحظ أن الجزء الثانى لم تتغير به ملامح البنية، مما يجعلنا نعده نصاً واحداً امتد كثيراً بين يدى المؤلف، فلم تكن هناك مبررات درامية واضحة تجعل من معالجة الموضوع تمتد فى جزئين» [١١] .

وفى مسرحيته «مأساة الحلاج» نرى صلاح عبد الصبور يطرح بعداً آخر للسيف الأهوج من خلال «الحلاج»، الذى يؤكد أن السلطة لا تعرف إلا القوة العمياء الغاشمة، تسوق بها الناس فى امتهان، وكان عبد الصبور يؤكد على الربط بين السلطة الغاشمة وبين القوة العمياء :

الحلاج : أما ما يملأ قلبى خوفاً، يفنى روحى
فزعاً وندامة
فهى العين
فوق استفهام جارح
والمسجونون المصفدون يسوقهم شرطى
مذهوب اللب
قد أشرع فى يده سوطاً
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه (١٢) .

وإذا كان الحلاج يربط بين السلطة الغاشمة «شرطى مذهوب اللب» وبين القوة العمياء أو السيف الأهوج، فإن الشبلى يضيف صفة أخرى وهى الظلم :

الشبلى : صمتاً، وإليك جوابك كى ترتد إلى نفسك

....

....

هل تسألنى من ذا صنع القيد الملعون
وأنبت سوطاً فى كف الشرطى ؟
وإليك جواب سؤالك
الظلم
هل تسألنى من ذا صنع الاستعباد
الظلم ...... (١٣) .

وإذا كان السيف الأهوج وسيلة تلجأ إليها السلطة لفرض سيطرتها على الشعب، فإن صلاح عبد الصبور يمنح الأهوج بعداً آخر إذ يجعل من يعتنقه راغباً في الانتقام مدعاة لأن تصبح القوة عمياء، ففى السجن يلتقى الحلاج بسجينين يصرح الثانى بأن أمه ماتت جوعاً :

الحلاج : فليرحمها الله

السجين الثانى : بل فليلعن الله من قتلوها

الحلاج : قتولها

السجين الثانى : من أعطوا أمى ما يكفى

أن يطعمها أو يطعمنى

من جعلونى آكل لحم الأم لأحيا وأشب

قل لى.. هل تصلحهم كلماتك ؟

الجلاح : هل يصلحهم غضبك ؟

السجين الثانى : غضبى لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل[١٤]**.**

فالسيف الأهوج لا يريد الإصلاح، وإنما الاستئصال، لأن من يعتنقه راغب فى الانتقام مدفوعاً إليه بفعل القسوة والظلم والفقر. والتغيير هنا تغيير جذرى قاطع كما يؤكد الفعل (يستأصل) الذى يشير دلالياً إلى العنف والقوة والشمولية .

وفى كوميديته السوداء «مسافر ليل» نجد من البداية أن صلاح عبد الصبور لا يمنح «السلطة الغاشمة» - وفى السلطة المطلقة - معطيات العنف والإرهاب، فالراكب فى القطار، يسلى نفسه، فيتذكر بعض الأسماء، ومنها الإسكندر، فيجىء عامل التذاكر مدعياً أنه الإسكندر، ويعترف فى وضوح :

عامل التذاكر : أنا الإسكندر

فى صغرى روضت المهر الجامح

فى ميعة عمرى روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابى روضت العالم (١٥) .

فالترويض هو الصفة الأساسية / الجوهرية للإسكندر، وصلاح عبد الصبور لا يستخدم عامل التذاكر كرمز للإسكندر فقط، بل يستدمه كرمز لكل القوى/ السلطات الغاشمة التى لا تؤمن إلا بالعنف كوسيلة للسيطرة على العالم وترويض الشعوب، وحين يسخر الراكب من عامل التذاكر متهماً إياه بالإكثار من الشرب، يصرخ عامل التذاكر :

عامل التذاكر : لا تعرف قدرى يا جاهل

قسماً، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الراوى : تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيسر

يخرج خنجر

تمتد يد إلاسكندر في ثنية سرواله

يستخرج غدارة

تمتد يد الإسكندر فى حلقه

يستخرج أنبوبة سم

تمتد يد الإسكندر فى جيب خلفى

يخرج حبلاً (١٦) .

فالسوط، والخنجر، والغدارة، وأنبوبة السم، والحبل، هى وسائل السلطة الغاشمة والثورة العمياء للترويض، بل وسيلتها للاسيتلاء على ما يملك الآخرون، فكأن صلاح عبد الصبور يريد أن يقول إن السيف الأهوج هو وسيلة الراغبين فى الاستيلاء على ما ليس لهم، فعامل التذاكر يصارح الراكب بأنه ليس زهران، وإنما زهران زميله الأرقى منه بأربع درجات / سترات :

عامل التذاكر : ....

أحلم أحيانا أن أقتله وأحل محله
زوجته ناصعة الوجه، ورابية الفخذين
وامرأتى عجفاء ممصوصة
يسكن فى الجزء المشمش فى غرب الضاحية الوردية
سكنى لا بأس به
لكنى أحياناً أتململ أحياناً من صيحات المارة وعواء السيارات[١٧] .

والإيمان المطلق بالعنف يذهب بأنصاره إلى مواجهة أى شىء بالقوة حتى ولو كانت الثقافة :

الراوى : إنى أحفظ هذى الكلمات
فيما أحفظه من درر القول
مثل :
....
ومثل :
..............«عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسى»[١٨] .

والعنف هو وسيلة معتنقيه لفرض ما يؤمنون به، ومثل :

«علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعاً»[١٩] .

وفى مسرحيته «ليلى والمجنون» فى المنظر الأول من الفصل الأول نرى حساناً شخصية مسرحية لا تؤمن بالكلمة ولا بجدواها، وإنما تؤمن فقط بالقوة وبالسيف كقوة قادرة على التغيير، ولذلك فهو يصرح :

حسان : لابد من الطلقة والطعنة والتفجير
إنى أحمل هذا فى جيب «يخرج قلماً»
حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات إلى أن يأتى الوقت
لكنى أحمل هذا فى جيب آخر
« يخرج مسدساً » [٢٠] .

فكلمة «أتسع» تمنح الشخصية بعداً واضحاً وهو عدم الإيمان بالكلمة كقيمة إيجابية، وهو يوضح ذلك من خلال «لابد من الطلقة والطعنة والتفجير»، ومن خلال المسدس الذى يحمله حين يأتى الوقت. فالعنف هو الطريق الوحيد الذى يراه حسان للتغيير، وعلى ذلك فهو يصرح تعليقاً على قصيدة مدح للملك كتبها أحد الشعراء:

حسان : أنا لا يشفى نفسى إلا أن أقرأ هذا الشاعر

بل يشفى نفسى ألا يكتب حين تطير ذراعه (٢١) .

وربما يكون التهور فقط هو الذى يملى على حسان هذا الموقف، إذ : إن العنف والإرهاب هما السبيل الوحيد لمنع الكلمة المضللة، صحيح أن الكلمة هنا مزيفة ومضللة، ولكن وسيلة مقاومتها لا تكمن إلا فى بتر الذراع كما يرى حسان .

والشطط فى الإيمان بدور العنف والسيف هو الذى يدعو حسان إلى رفض فكرة القيام بعمل درامى تخفيفاً لحدة العمل فى الصحيفة، ولذل فهو يصرح فى وضوح :

حسان : لا يعجبنى الموضوع جميعه

فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك أو نمرح

ضحكت هذى المدن المتبلدة الحس

خمسة آلاف سنة

ضحكت حتى استقبلت ميتة فاتحة فاها كالجرح

ظنت وخز الأيام النحس

دغدغة حنان

انا نحتاج إلى أن نغضب (٢٢) .

وحسان يستقرئ التاريخ، وربما كان ذلك ما يمنح موقفه عمقاً أكبر وهذا الشطط يدعو حسان لا إلى رفض الكلمة فقط، بل يدعوه أيضاً

إلى رفض الحب، ولذلك فهو يخاطب الأستاذ «رئيس التحرير» قائلا :

حسان : يا أستاذ.

لا تكتب فى الحب

أكتب فى النقمة والبغضاء

هذا عصر البغضاء

لا تنس.. اكتب فى البغضاء (٢٤) .

ويؤكد حسان وجهة نظره فى الإيمان المطلق بالعنف كوسيلة للتغيير، بل إنه يرى أن المستقبل لا ينبغى إلا أن يصنع من خلال العنف الملتهب:

حسان : هيه يا أستاذ

الحب ... الحب

لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه

بل يصنعه العنف الملتهب

مجموعة أشعار بريخت ورفاقه

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم تمنع شرذمة النازية

من أن تتربع فوق كراسى السلطة (٢٤) .

ومرة ثانية يلجأ حسان إلى التاريخ يستقرؤه، ويستنتج منه، ويوكد به وجهة نظره، فالكلمة «أشعار بريخت ورفاقه»، لم تمنع النازية، وينبغى الإشارة إلى ما تمثله النازية من عنف وإرهاب دوليين - من التربع فوق كراسى السلطة، وربما كان عبد الصبور يريد أن يؤكد أن السلطة تتمثل دائماً فى الإرهاب والبطش، ولذلك فلابد حين نقاومها من اللجوء إلى العنف لأن الكلمة والحب غير قادرين على مواجهة العنف، فقديما قالوا : «لا يفل الحديد إلا الحديد» .

ولأن حسان لا يؤمن إلا بالعنف والقوة فى مواجهة الواقع المضاد، كان طبيعياً - فى النمو الدرامى للشخصية - أن يلجأ إلى محاولة القتل حين اكتشف أن صديقه حسان جاسوس يعمل لدى البوليسى السياسى وحسان يسأل زياد :

حسان : ماذا قال لمندوب السلطة

لما ذكر اسمى ؟

زياد : إنك إرهابى

حسان : لم يخطئ فيما قال

وسأبداه وطأة إرهابى به (٢٥) .

وحين ينكر حسام أنه أخبر المباحث أن حساناً إرهابى وأنه قال لرجل البوليسى السياسى إنه مأمون ومسالم، صاح فيه حسان :

حسان : من ذيلك عضتك المصيدة المفتوحة

يا فأر البالوعات العطنة

نفسية جاسوس

تتوهم أنك ترضينى حين تعرينى من ثوبى الزاهى

كى تخلع فى أكتافى هذى المزق الباهتة اللون

هيا استغفر ربك

إن كانت تصعد للعرش الأنفاس النتنة

«يخرج مسدسه» (٢٦) .

وحسام نفسه كان شخصية مسرحية لا تؤمن إلا بالعنف والقوة كوسيلة للتغيير، ولقد انتهت هذه الشخصية بالسقوط فى شرك الجاسوسية والعمل لحساب البوليس السياسى، ولقد قال عنه سعيد:

سعيد : لم يسعدنى حظى بلقاء حسام

لكنى كنت قرأت له موضوعاً أو موضوعين

لم يك يستهوينى أسلوبه

كانت فيه نفس الرنة

رنة أسلوبك يا حسان

أسلوب يستأصل، لكن لا يلقى بذرا (٢٧) .

فحسام وحسان إذن يتفقان فى الأسلوب الذى يستأصل ولا يلقى بذراً فهما، لا يؤمنان إلا بالسيف فقط كقوة قادرة على التغيير، وربما كان صلاح يريد أن يؤكد أن السيف المتهور الأهوج، أو القوة العمياء لابد أن تفشل فى الوصول إلى أهدافها، فأحد هذين الاثنين «حسام» سقط جاسوساً لحساب البوليس السرى، والثانى «حسان» ألقى القبض عليه بتهمة محاولة القتل .

والسلطة فى «بعد أن يموت الملك» عقيمة، فالملك لا يملك أن يمنح زوجته طفلاً، وهو حين يسترجع تاريخه يصرح بأنه استولى على الملكة بالسيف :

الملك : ....

فى تلك الليلة

بالسيف استحوذت على مهرك (٢٨) .

وكأن صلاح عبد الصبور يريد أن يقيم علاقة ما بين الملك الذى استولى على الملك بالسيف... وبين الانقلابات العسكرية التى تستولى على السلطة، فكلاهما لا يملك إمكانات الخصوبة، وحين تطلب الملكة من الملك أن يتركها تتخذ عشيقاً يملأ بطنها، يصرخ الملك :

الملك : يملأها الآن

ويملأ بطن الأرض غداً

الملكة : ماذا تعنى ؟

الملك : اقتله حين يتم مهمته الملعونة (٢٩) .

فالمؤمنون بالعنف والسيف المطلق لا يتخلصون من إيمانهم به حتى مع أولئك الذين يمنحون الخصوبة، أو يملكون المقدرة عليها، فكأن صلاح عبد الصبور يريد أن يمنح السيف الأهوج بعداً آخر وهو الخيانة والغدر .

نلحظ أن تكتيك السيف عند صلاح عبد الصبور يعتمد على النمو الدرامي، والتكثيف من خلال الحوار التبادلي الجدلي بين أطراف/ الحوار الشخصيات المتحاورة، في إطار لغوي موجز، كما أن بناء شخصيات السيف يعتمد على رؤية عبد الصبور نفسه طبقاً لعلاقتها بالواقع ومعطياته، وقدرته على قراءة السياق السياسي والتاريخي .

وأنس داود يمنح السيف الأهوج بعد الغدر، فالسلطة ترفعه في وجه من يرفض ارادتها، في وجه من يقول «لا» ويعتنق المبدأ حتى لا يتسبب في إنهيار مجتمعه - الذي يعلق عليه آمالاً كثيرة، طبقاً لوعيه وإدراكه للواقع، أن يقف في وجه الظلم والقهر، فالأميرة في مسرحية «بنت السلطان» تخاطب كافوراً، الذي يعتنق السيف الأهوج / الغدر :

الأميرة : وأتيت في كفيك هدايا من ذهب براق
أموال لا تحصى من بيت المال، وأغلقت الأبواب
ورفعت سيوف الغدر على الأعناق
من قال نعم يا مولاى السلطان
يملأ كفية بما يهوى ويجوز الباب
يرجع للأهل وللصحب وللأحباب
هل يأمن من قال بغير نعم أن ينجو من سيف الغدر
يا كافور (٣٠) .

تطرح الأميرة من خلال صيغة الاستفهام مع الفعل (هل يأمن) دلالة النفي، في ظل مجتمع لا يرضى بغير نعم، وإعلان الرفض موت، لأنه

يتنافى مع السلطة الباطشة ومعطياتها. وفى مسرحية «محاكمة المتنبى» يقدم أنس داود السيف الأهوج مرادفاً للسلطان أو السلطة الجائرة، ويشير إلى أن إحدى معطيات التهور، تفقد السيف مشروعيته التى يعلق عليها الفعل، فكافور عندما يحتكم إلى السيف فإنه بفقد الوعى اللازم، والهدوء، وتسيطر عليه حالة الهياج والعصبية، وهى حالة تسلبه اتزانه، فلا يصلح أن يكون قوة مغيرة:

كافور : (فى هياج)

يا سياف.. يا سياف (يكرر مسرور عائداً)

مسرور : لبيك

مسرور بين يديك

كافور : اقتل هذا المأفون

(يبحث عنه)

أين يكون؟! أين يكون ؟؟

أبحث عنه فى كل مكان

مزق جسده

باسم السلطان

باسم السلطان

مسرور : (يرفع السيف عالياً)

باسم السلطان [٣١] .

ويستخدم أنس داود السيف الأهوج مرادفاً للإرهاب، والزعر، والخيانة، لأن من وينحاز إليه ويؤمن به بوصفه إرهابياً، يثير فى نفس العامة الذهر، ويفقد الابصار اللازم لامتشاقه، وأنس داود على لسان شخصية (هو) يرفض العمل بهذا السيف ـ كأداة للتغيير أو قوة تصلح لدفع المجتمع إلى الرقى والتقدم ـ لأن قضيته بوصفه مثقفاً تكمن فى

الوقوف فى وجه الغدر والإرهاب، وترويع الآمنين من العامة، يدفع عنهم القهر ويحارب الظلم، ويقدم أنس داود حواراً بين (هى) الشخصية التى تذهب إلى استخدام السيف وبين (هو) المؤمن بعدم استخدام السيف وذلك فى مسرحيته «الثورة» :

هى : حسناً

فلماذا لا ترفع فى وجهى قبضة كفيك ؟

ولماذا لا تطعن ظهرى بالخنجر

هو : عبثاً يا جوزفين

أقتلع الظن السيء من رأسك. ولسنا إرهابيين..

لسنا إرهابيين

نحن أصحاب قضية

وضعتنا الأقدار المحتومة فى وجه الخندق حتى ندفع

عن شعب مقهور، شعب علم هذا العالم أن

يعشق معنى الحرية... [٣٢] .

ويحمل أنس داود صور السيف الأهوج بكل أبعادها، موضحاً ملامح معتنقيه من خلال اعترافات حاشية السلطان، ففى المشهد الثانى من مسرحية (الصياد) يكشف حراس السلطان الثلاثة هوية السيف الأهوج:

الثلاثة : نحن الحراس.. الحراس

نلعب بالسيف وبالبرجاس

السيف بأيدينا نسر

مرهوب فى عين الناس

إن شئنا مزقنا الأعضاء

أو شئنا طيرنا الرأس [٣٣] .

ثم يعرى الحراس الثلاثة ملامحهم فيؤكدون :

لكنا جنب السلطان

يغلبنا طول اليوم نعاس [٣٤] .

وللسيف الأهوج صور ثلاث، كل صورة تتبلور مع الشخصية، الصورة الأول يكشف ملامحها «معشوق» حين يصرخ :

مشعوق : سيفى مشهور كالشجعان

أرفعه ليلاً ونهاراً

لكنى جنب السلطان

لا أقتل حتى صراصاراً [٣٥] .

والصورة الثانية يكشف عن هويتاها - وهو شخصية فكاهية - فيؤكد:

حماد : سيف يأكله الصدأ، كما

تاكل عمرى الأحزان

منكسر الرأس على عتبات القصر،

كأنى أحد الخصيان [٣٦] .

أما الصورة الثالثة للسيف الأهوج فيقدمها ظافر خلال المماثلة بين حاله وملامح السيف :

ظافر : سيفى كالبيت الوقف

حياتى كالبيت الوقف

يستعرضنى السلطان طوال اليوم

أمام الضيف [٣٧] .

ثم يتفق الجميع على سلبية السيف الأهوج ويؤكدون عدم جدواه، بوصفه أداة أو قوة تصلح للتغيير، فقد أصبح فى أيدى الحراس لا قيمه له ولا فاعلية، بل إنه أصبح مرادفاً لرسم الطفل وعبثه فى أوراقه، فهم

يسخرون منه، ويستهزؤون بمكانته التى أصبح عليها، فالجميع يؤكدون :

الجميع : نحن الحراس الحراس

أشباه الناس ولا ناس

السيف بأيدينا رسم

خطه طفل فى قرطاس (٣٨) .

من خلال ما سبق نستطيع أن نتبين أن الشعراء الثلاثة قد وقفوا من السيف الأهوج / القوة المادية العمياء موقف الرفض والنفور، وهيأوا له شخوصاً تؤمن به وتنحاز إليه، وهى فى حقيقة الأمر أداة للسلطة يتكشف من خلالها التهور، وفقدان التوازن والعصبية والبطش وحب الدماء، وكلها صفات تتنافى مع الوعى، والإبصار، وإدراك مشكلات الواقع وحلها فى إطار الحضارية والوعى. فالمثقفون والمبدعون لا يعلقون عليه آمالهم لأنه نقيض حلمهم ورؤيتهم الواعية، ومن هنا كان طبيعياً أن تكون هناك صورة مشرقة للسيف / القوة، تتمثل فى السيف المبصر الواعى / القوة التى يقودها الوعى والبصيرة، ولهذا يهيئون له شخوصاً واعية تؤمن به وتنحاز إليه .

ثانيا : السيف / الواعى :

يمثل السيف المبصر أو القوة الواعية حلماً فى نفس الشعراء المعاصرين خصوصاً كتاب المسرح الشعرى الحديث، فهو وسيلة لنقل المجتمع إلى التغيير الإيجابى، بوصفه وسيلة أسرع وأقوى تأثيراً، وعليه تعلق الآمال، فإذا كانت القوة الإيجابية هى الوجه الأمثل لمواجهة الواقع، فإن السيف المبصر تعلق عليه كل الآمل، ولكنه فى المسرح الشعرى - خصوصاً عند شعرائنا المعنيين بالدراسة - تذهب إليه شخصياتهم المسرحية فى إطار حلمى لم يأخذ حيز التحقق بعد، ولم

يزل فى حالة انتظار .

فعبد الرحمن الشرقاوى يشترط فى استخدام السيف وعى من يقوده، فهو يؤتى ثماره، ولا تؤمن عواقبه إلا إذا أحسن استغلاله فى إطار الوعى والإبصار، حتى يصبح قوة إيجابية، فالإرادة والعقل وسيلتان لتحقيق النفع به، فحين يشك صابر فى جدوى السيف وفاعليته عندما يهدى مهران سيفه، فإن مهران يؤكد فى المنظر الحادى عشر من «الفتى مهران» أن السيف ينتفع به ويؤتى ثماره المرجوه إذا تمت قيادته الواعية :

مهران : أين سيفى

(صار يذهب ويعود بالسيف الذى كان قد وقع خارج المسرح فى أثناء المبارزة)

وائل : (لمهران) هو ذا صابر قد عاد بسيفك

مهران : اعطنى فأسك يا صابر (يسلمه فأسه)

يا أسامة أمسك الفأس والق السيف

أسامة : إننى أحيا بسيفى يا زعيمى

مهران : إننا نحيا على الفأس وبالسيف نموت

طه : ليتكم عشتم على الفأس

مهران : ليتنا كنا حمينا الفأس يا طه كما كنا نود.. بمزيد من سيوف ودروع وزرد فليكن سيفى يا صابر لك

صابر : هو لا ينفعنى

مهران : إنه ينفع بك [٣٩] .

ويأخذ السيف المبصر دلالة المواجهة والمقاومة للمغتصب، فمهران من الشخوص المؤمنة بدور السيف المبصر، فهو سيف الوطنية، الذى يتخذه الفرسان أداة لتغيير واقعهم المسلوب، واسترداد حريتهم ووطنهم، ففى

المنظر الأول من مسرحية «الفتي مهران» يدور حوار بين مهران ووائل، حيث يسأل الأول عن ثمن النبيذ، فيوكد له وائل بأنه أنفق منها سبعاً، اشترى بها سيوفاً، استعداداً لمواجهة العدو القاهر المغتصب :

وائل : بعت النبيذ بعشرة أكياس ونصف أنفقت منها سبعاً
فى القاهرة

مهران : لما يا صديقى ؟

وائل : نزلت فى سوق السلاح وشريت من هذا مائة
(يخرج سيفاً من تحت العباءة)

مهران : (يتأمل السيف بإعجاب) بديع.. أى سيف حسناً فعلت وزع على الفتيان هاتيك السيوف [٤٠] .

ومن أبعاد السيف المبصر ـ التى يطرحها الشرقاوى ـ العدل، حيث يشهر فى وجه كل ظالم، يريد أن يغتصب قداسة الوطن وشرفه، فسلمى تؤكد أن هاشم زوجها يقود بسيفه مسيرة العدل فى اتجاهها الصحيح، فهو نضال دائم ضد الظلم :

سلمى : (تدفع الجدار حيث علق دف وتفتح باباً سرياً واطئاً، هو ذا السرادب

آه لو كان هنا هاشم.. آه ..

ليس فى العالم سيف فى نضال ضد ظالم [٤١] .

ويرى مهران / الشرقاوى أن القوة الواعية الحكيمة / السيف المبصر هى التى تحدث تغييراً مثمراً فى جنبات المجتمع، فتنقله من حالة ركوده وسكوينته، إلى الحركة الفاعلية الإيجابية، يوكد مهران من المنظر العاشر أن السيف المبصر هو الوجه المماثل للثور الكبرى، وهى التى تحدث تغييراً تاماً، دون إراقة دماء، حيث لا يقتل فى سبيلها فرد واحد على حد تعبير مهران وهى ما يحلم به الشرقاوى نفسه :

مهران : (مستمراً) إن أوصال الوطن هو ما سوف يمزق
إنما الثورة الكبرى التى تجتاحهم من جذورهم لا يقتل فرد واحد
هى ما نحلم به وهى ما نحلم ب وهى ما نعمل له فاستعد[٤٣].

وفى المنظر السابع من مسرحية «الحسين ثائراً» يأخذ السيف المبصر دلالة النور والهداية والقوة الحكيمة، الحق والنجاة، فهو سيف النبوة الذى يقوده الرسول - صلى الله عليه وسلم - ، ليفرق به بين الحق والباطل، ويقف فى وجه الزيف، وجه عدوه القاهر، الذى يريد أن يطمس النور الجديد، الذى يهدى الناس إلى صالح أمورهم فى الدنيا والآخرة، فزينب تؤكد للحسين ومعها سعيدا أحد أصحابه أن الحلم للحرية والعدل والخلاص يتحقق بهذا السيف المبصر، الذى يبدد ظلام الليالى إذا أشهر وجرد من غمده، ويزحزح الجبال من مكانها حين تسأل زينب :

زينب : وكم ألف سيف وراء الرسول ؟!

يؤكد سعيد :

سعيد : هنالك والله خمسون ألفاً
يضئن لعمرى ظلام الليالى إذا ما استللن
يزخرف شم الجبال الرواسى ويفلقن هاماتها إن وقعن [٤٤] .

وحين يسأل زين العابدين والده الحسين : هل كان النبى - صلى الله عليه وسلم - يحمى رسالته بسيفه، يؤكد الحسين أن سيف الرسول - بوصفه سيفاً مبصراً - يصنع عصر العدل، ويزلزل أركان الباطل ويقضى عليه :

الحسين : (يعود منفجراً شاهراً سيفه)
هذا سيف رسول الله تلقدته
سيف زلزل ركن الباطل
سيف فجر عصر العدل [٤٥] .

وفى حوار الشيخ مراد وسعيد يأخذ السيف خصوصيته : الوعى، حين يشترط له الشيخ مراد عينين يبصر بهما فيعرف الناس من أتباعه، ويؤكد أنه حين يستطيع الحصول على السيف المبصر الواعى، الذى لا يريق دماً بريئاً، فإنه لا يتراجع عن مقاومة القهر والظلم المتمثل فى سلطة يزيد بن معاوية :

شيخ مراد : أعطنى سيفاً بعينين يرى الفاسق من أتباعه

عندما أملك هذا السيف ذاالعينين لن أرجع عن حرب يزيد(٤٦) .

والسيف المبصر، أو القوة الواعية تمثل حلاً للصراع فى مسرح صلاح عبد الصبور، من خلال تأرجح شخوص مسرحياته ما بين الإيمان المطلق بالسيف، حيناً، والإيمان المطلق بالكلمة حيناً آخر، وظهور فكرة السيف المبصر كحل درامى فى مسرح عبد الصبور الشعرى لا تكاد تتجاوز الحلم، فى مسرحه لا تعدو أن تكون نوعاً من الانتظار أو التمنى، وعلى لك نستطيع أن نؤكد أن شخصية تتحلى بالكلمة القوية أو السيف الواعى لا توجد فى مسرحه، وإنما توجد شخوص تجهر بحلمها فى هذا السيف المبصر وتصرح بانتظارها للمخلص الذى سوف يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف على حد تعبير سعيد فى «ليلى والمجنون» :

وعلى ذلك ـ وضمناً ـ يمكن أن نؤكد أن صلاح عبد الصبور يرفض من خلال مسرحه الشعرى كلاً من الكلمة الضعيفة، السيف الأعمى، فإذا كانت الأولى تفتقد قدرتها على التغيير والفعل إذ تفتقد القوة التى تحولها من مجرد أصوات إلى واقع يسعى فى مراميه، فإن الثانى ـ السيف الأعمى ـ يفتقد النور الهادى الذى يوضح له الطريق فلا يخطئ؛ لأن السيف إذا افتقد الرؤية والهداية فسوف تكون طريقه غير مضمونة النتائج .

وفى المنظر الأول من الجزء الثانى من مسرحية «مأساة الحلاج» نراه (الحلاج) يعمق هذه الفكرة، فكرة إمهنه بالسيف المبصر فهو يصيح مخاطباً السجين الثانى :

الحلاج : المظلومون

أين المظلومون وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين جاراً أو زوجاً أو طفلاً

أو جارية أو عبداً

أو مم يظلم أحد منهم ربه

من لى بالسيف المبصر

من لى بالسيف المبصر (٤٧) .

الحيرة والقلق تملأ الحلاج / عبد الثبور بحثاً عن تحقيق حلمه: الأداة المثلى لحل مشكلات الواقع، خصوصاً أن الظلم والقهر قد انتشرا فى كل جنبات المجتمع، والكلمة إذ ذام لا تصلح. ومن هنا يأتى السيف المبصر حلاً دramياً يحول الرغبة إلى فعل، ونلحظ توتر الشخصية من خلال بنية الاستفهام فى المقطع حيث اختلاط الأمور (أين المظلومون وأين الظلمة)، ثم يأتى تكرار الاستفهام تحقيقاً لرغبة جارفة ملحة، وهى الحاجة إلى السيف المبصر (من لى بالسيف المبصر) .

وإحدى دلالات السيف المبصر فى مسرح صلاح عبدالصبور نجدها فى مسرحية «ليلى والمجنون»، ففى المنظر الأول نجد حواراً بين ليلى وحسان وزياد :

ليلى : « وهى تجلس »

أهلاً.. كيف الحال، أيا فرسان المستقبل

حسان : لا .. بل هم فرسان المتحف

زياد : رفقاً حسان

ما تذكره ليس هو الثورة
الثورة أن تتحرك بالشعب (٤٨) .

فالتحرك بالشعب واحد من أبعاد / دلالات السيف المبصر، وهو أن تتحد الرؤية بين الفرد والمجموع، فالتحرك هو الوعى، والشعب هو القوة، فالقوة الواعية تأتى باتحاد آراء الدعاة مع الشعب الذى يمنح الرأى قوته كما يمنح الدعاة الشعب (القوة) أبصارها .

ولإيمان سعيد بأن المخلص لابد أن يتمثل فى السيف الواعى، فإنه يؤكد فى قصيدته الطويلة فى المسرحية :

سعيد : هذى يوميته الأولى
يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها
يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال
إذ تتأبى أجنحة الأقوال
أن تسكن فى تابوت الرمز الميت
يأتى من بعدى من يغمس مدات الأحرف فى النار
يأتى من بعدى من ينعى لى نفسى
يأتى من بعدى من يضع الفأس برأسى
يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمة
ويغنى بالسيف (٤٩) .

فصلاح عبد الصبور يؤكد خلال سعيد أن الكلمة إن لم تستند إلى قوة تؤمن بها وتحققها فسوف تصبح ألفاظاً بلا معنى، وينبغى أن نشير إلى كلمة «يأتى من بعدى» وهى كلمة تضفى على الموقف فقدان الثقة فى الذات، وكشف عرى الواقع، ذلك أن الواقع هو نقيض واضح لكل مأمول، فإذا كان المخلص الذى (يأتى من بعدى) سوف يمنح الألفاظ معانيها، فذلك يعنى أن هذا الواقع تفتقد فيه الألفاظ معانيها،

ويحسن أن نشير إلى دلالات التمنطق باالكلمة والغناء بالسيف .

وفى الأميرة تنتظر نجد القرندل يدخل فى بداية المسرحية فيدور حديث بينه وبين الوصيفة الثالثة للملكة، نفهم من خلاله أن القرندل شاعر ولكن ما زال ينتظر حتى يتم أغنيته على هذا النحو:

الوصيفة الثالث : هل لك فى لقمة خبز .

القرندل : خبزى لم ينضج بعد

الوصيفة الثالث : ومتى ينضج خبزك ؟

القرندل : حين أغنى .

الوصيفة الثالثة : ومتى تفرغ أغنيتك ؟

القرندل : ما زالت شذرات لم تتلام بعد

ويحيرنى آخر سطر فيها حتى الآن (٥٠) .

وحينما يأتى السمندل يواجه القرندل يقف القرندل مواجهاً له وقد بان عليه غضب وحشى :

القرندل : وا أسفاه

لابد وأن ألقى أغنيتى (٥١) .

«يندفع القرندل نحو السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه»

ثم يحدث فى عينيه :

هذا ظلى فى عينيك

يا سمندل (٥٢) .

«يستل القرندل سكيناً من ثيابه، ويدفعها فى صدر السمندل»

خذ : هذا آخر مقطع (٥٣) .

«تمت أغنيتى

استودعكن الله (٥٤) .

وفى «بعد أن يموت الملك» نجد الشاعر يؤكد المعنى نفسه إذ يصرح

بشقائه وتعاسته إذ تفتقد كلماته القدرة على التحقق :

الشاعر : لكن ما أتعسه.. من بعثرت الأيام المنحدرة

سلة جسمه

من أصبح لا يسمع فوق وسادته دقة قلبه

بل دقة قلب الخوف

من فقد براءة كلماته

بينما عجزت يده عن حمل السيف (٥٥) .

فهو هنا يؤكد سر شقائه وتعاسته، إن كلماته تفتقد القوة التى تجعلها تتحقق وهو بذلك - ضمناً - يؤكد يقينه بأن السيف المبصر هو الحل، ويؤكد أيضا ما أكدناه من أن السيف المبصر لا يعدو فى مسرح صلاح عبد الصبور مجرد حلم .

والملكة تخاطب الشاعر بعد أن يتمكن الشاعر من طعن الجلاد بمزماره فى عينيه فنزفت عيناه، تخاطبه الملكة فى فرح :

الملكة : أنت صرعت الجلاد

وصرعت الخوف

عزف المزمار نشيد الدم (٥٦) .

فمن الممكن أن يكون المزمار - وسيلة الشاعر - معادلاً للكلمة فإنه إذ يتوحد والقدرة على الفعل يستطيع التغلب على الجلاد والتغلب على الخوف وعلى ذلك كان طبيعياً أن تصيح الملكة فى فرح :

الملكة : ....

مرحى بالجرح المبتسم (٥٧) .

ثم تضيف : ....

دع دمك الذاكى يعطى اللحظة معناها الباهر

فى ظلمات اللامعنى السوداء

دعه يتقطر فوق الأرض.. التاريخ.. الشاهد
أنظر تتجاوز دائرتان من الدم فوق التراب الجامد
نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم
ونثار نورانى من دم شاعر
ما أغرب ما التقيا هذا يكتب فى سفر التاريخ الخالد
صفحته السوداء وهذا يكتب صفحته البيضاء (٥٨) .

والملكة تأكيداً لفهمها الموقف تصيح :

الملكة : دعنى ألمس جرحك ما أجمل هذا الجرح الوضاء
الفجر الفسقى، عيون النرجس، عباد الشمس، دماء العذراء
الحكمة والمعنى، الكأس الضائعة الفضية (٥٩) .

ولقد آثرنا أن ننقل هذه المقاطع الطويلة من حيث الملكة، لنؤكد أن الكلمة هنا، حينما وجدت اليد القوية التى تمنحها القدرة على الوجود، استطاعت أن تنتصر على العنف، متمثلاً فى الجلاد، وعلى الخوف كحاجز نفسى يحول بين الكلمة وبين قدرتها على التحقيق.

وينبغى أن نشير إلى أن هذا الموقف يعد الموقف الوحيد الذى يتحقق فيه تواجد السيف المبصر وعدم افتقاده على أن يكون حلماً أو انتظاراً، ونشير أيضاً إلى ما تقيمه الملكة من مقارنة واعية بين السيف المبصر الواعى متمثلاً فى الشاعر، وبين السيف الأهوج متمثلاً فى الجلاد، وعلى ذلك فالملكة تسمى بعض قطرات الدم التى تتناثر على وجه الشاعر بـ(الجرح المبتسم - دمك الزاكى - المعنى الباهر - نثار نورانى - الصفحة البيضاء) .

بينما - على الطرف الآخر - تقدم ملامح للسيف الأهوج (ظلمات اللامعنى السوداء - نزف مسموم - الجنون بالدم - الصفحة السوداء) وينبغى الإشارة إلى أن صلاح عبد الصبور لم يقدم هذه المقارنة على

لسان الملكة كجزئين منفصلين، وإنما نجح فى أن يقدم هذه المقارنة من خلال نسيج فنى ضفره بشكل فنى بارع وكأنه يريد أن يقدم من خلال ذلك فكرة اتحاد الوجهين المتصارعين أو المتناقضين كوجهى عملة واحدة .

والمعنى نفسه التمنطق بالكلمة والتغنى بالسيف أو السيف الواعى تؤكده الملكة فى المسرحية نفسها إذ أنها تضع صفات محدودة لمحبوبها الذى سيمنحها طفلاً، وكأنها تقدم وصفاً للشاعر نفسه حين تصرح فى وضوح :

الملكة : يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار ويغنيب السيف

والملكة تصف طفلها المنتظر بأنه :

الملكة : طفل الجرح المفتوح

ككتاب قدسى

والسيف الناطق كالوحى (٦٠) .

وعند أنس داود يتحرك السيف المبصر فى مساحة حلمية، ففى مسرحية بنت السلطان تعلن الأميرة عن حلم حياتها، الذي يتجسد فى السيف الواعى/ القوة ومن يقوده فى اتجاهه الصحيح ضد السلطة، ويقف به فى وجه القهر :

الأميرة : هل يتجسد حلم حياتى

ظمأ الروح إلى الرى،

وتوق الفطرة للينبوع الأبدى

في من رفع السيف على السلطان، وقهر الحسن (٦١) .

والقوة الواعية ـ كما يرى أنس داود ـ هى التى تأخذ صاحبها من عالم السلبية والإنهزام إلى عالم الفاعلية والإيجابية، وبها يصل الإنسان إلى أسمى ما فيه وأنبل ما يشكله وهو الإنسان، فالسيف المبصر /

القـوة الواعيـة يـأخذ بعـد النور والهـداية التى تحطم التـخلف والحـزن والانهـزام، وهذا البعط تطرحه الشـخصـية (هـى) فى مسـرحيـة «الملكة والمجنون» :

هى : صدقنى

أنا إذا شئت

تمتلك العالم

العالم ملء ارادتنا

اخرج من نفسك

اخرج من هذا الخذلان المكبوت بأعماق الحرمان .

اخرج من كل تراث القهر

تحرر ..

واغرس فى قلب الظلمة سيف النور

كن أنت، بكامل عظمته، (الإنسان) [٦٢] .

يرتاح أنس داود إلى السيف المبصـر، ويؤمن به وبقـدراته، ويطمـئن إلى نتائجه الإيجابية، التى تنبثق من خلال وعى من يقبض عليه، فيعرف متى يشـهره ومتى يغمده، وفى أى اتجاه يحركه، فالشـاعر / الوعى إذا سنحت له فرصـة ممارسة القوة، فإنما يمارسـها طبقاً لوعيه وثقافته، فـهى تصـبح إذ ذاك قـوة مـتزنة عـاقلة، تخلق كـوناً مـتناسـقـاً، ينعم بالاطمئنان والعدل، ويبتعد عن القهر والقسوة والبطش، بل أن هذه القوة ستسلط على رقاب الظلمة والظلم، وتسدد قبضـتها فى وجه الطغيان، وأنس داود يرى أن الكلمة فى حاجة إلى دعم أو مساندة / قوة تحولها إلى فـعل، ولكن هذه القـوة الواعيـة لم تزل فى نطاق الحلم يتطلع إلى تحقيقها، فيكشف هذه الهوة وضـاح الشاعر فى مسرحية «الأميرة التى عشقت الشاعر» حيث يؤكد فى حواره مع زهراء التى ترى أن الأمر قد

ثم، يؤكد وضاح :

وضاح : بل بدأ الأمر

(يثب على سيف فى الحائط، وينزعه فى سرعة خاطفة، ويقف متأهباً للقتال، شاهراً السيف)

بدأ الحلم

أن أصنع قافية من دم

لا تدرون

بدأ الشاعر فى الميدان

عاصفة من ألحان

يزهو بوسام الجرح

يلعب بالسيف وبالرمح

ويسدد حربته فى وجه الطغيان

لا تدرون

الشاعر فنان مفتون

بل مجنون

يهزأ بالعاصفة وبالبركان الملعون

لا تدرون

وضاح شاعر

وضاح يعرف أن الشعر فنون

أن السيف يقد الصخر

ينحت أبياتاً فى قلب العصر

إن العصر مريض وجبان

لا يعرف أسرار الحرف

لا يبصر ألوان الطيف

لا يستخذى إلا قدام السيف (٦٣) .

وفى مسرحية «البحر» يعلق أنس داود أملاً كبيراً على السيف المبصر، خصوصاً إذا توافر له الشاعر الواعى بمشاكل الواقع وطرق حلولها، يدور حوار بين وعد الشاعر وصديق السلطان وبين مارية راهبة الدير، حيث تتجسد صورة السيف الواعى الذى توافرت له قدرة الإبصار التى تقوده، وتحدد هدفه الأسمى، فالشاعر يبتكر مدناً كاملة وحدائق، ليس عسيراً عليه أن يتعامل مع القوة ويقوبها قيادة صحيحة مبصرة، فحين يعلن وعد أنه سوف يشهر سيفه فى وجه من يختلق حكايا وهمية عن حبيبة قلبه، تتساءل مارية عن أداة القتل / السيف :

مارية : (فى لين)

تقتلنى.. حسناً.. أين السيف

وعد : يبتكر الشاعر مدناً كاملة وحدائق

مزهرة، فى زورق حرف

ليس بعيداً أن يبتكر السيف (٦٤) .

مما سبق نستطيع القول : إن السيف المبصر فى المسرح الشعرى الحديث عند شعرائنا المعنيين بالدراسة لم يتجاوز حدود الحلم - فكانت ملامحه فى مسرح الشرقاوى تتبدى فى النور والعدل - ومواجهة الظلم كما يؤكد كل من مهران والحسين، أما عند صلاح عبد الصبور فاستخدمه دلالة على الثورة والمستقبل، وظل طوال مسرحه لا يخرج عن إطار الحلم، ثم تبدت ملامحه عند أنس داود فى مقاومة الظلم والقهر، وفى الوقت نفسه جاء مقروناً بالنور والهداية .

ومن خلال هذه العلاقة الجدلية بين الحلم والواقع، كان طبيعياً أن تنشأ فكرة الصراع ما بين الكلمة بوصفها قوة معنوية، وأداة المثقفين والمفكرين - والسيف بوصفه قوة مادية تتجسد فى السلطة، والصراع ينمو فى المسرح الشعرى من خلال حوار طرفى النقيض.

هوامش الفصل الثالث

(١) الفتى مهران، ص٣٠ .
(٢) السابق، ص٣٩ .
(٣) السابق، ص١٢٧ .
(٤) السابق، ص١٤٩ .
(٥) الحسين ثائراً، ص١١ .
(٦) رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، ص٧٧ .
(٧) الحسين ثائراً، ص١١ .
(٨) السابق، ص٣٠ .
(٩) الحسين شهيداً، ص١٢٩ .
(١٠) سامية حبيب : دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى، ص٨١ .
(١١) نفسه .
(١٢) مأساة الحلاج، ص٢٣ .
(١٣) نفسه، ص٢٤ .
(١٤) نفسه، ص٧٢ .
(١٥) مسافر ليل، ص٩ ـ ١٠ .
(١٦) نفسه، ص١١ .
(١٧) نفسه، ص٢٣ .
(١٨) نفسه، ص٢٨ .
(١٩) السابق .
(٢٠) ليلى والمجنون، ص١١ .
(٢١) السابق .
(٢٢) نفسه، ص٢١ .
(٢٣) نفسه، ص٢٦ .
(٢٤) نفسه، ص ٣١ .
(٢٥) نفسه، ص٨٥ .

(٢٦) نفسه، ص ٩٤ .

(٢٧) نفسه، ص١٣ .

(٢٨) بعد أن يموت الملك، ص٢٦ .

(٢٩) نفسه، ص٥٦ ـ ٥٧ .

(٣٠) مسرح أنس داود، ص ٩٩ .

(٣١) نفسه، ص١٥٨ .

(٣٢) نفسه، ص ٢٣٣ .

(٣٣) نفسه ، ص٦٦١ .

(٣٤) السابق .

(٣٥) نفسه، ص٦٦٢ .

(٣٦) السابق .

(٣٧) السابق .

(٣٨) نفسه، ص ٦٦٢ ـ ٦٦٣ .

(٣٩) الفتى مهران، ص٢٠٧ .

(٤٠) نفسه، ص ١٩ .

(٤١) نفسه، ص٦٤ .

(٤٢) نفسه، ص ٧٧ .

(٤٣) نفسه، ص١٧٠ .

(٤٤) الحسين ثائراً، ١٠٤ .

(٤٥) نفسه، ص١٠١ .

(٤٦) نفسه، ص٢٢١ ـ ٢٢٢ .

(٤٧) مأساة الحلاج، ص٧٥ .

(٤٨) ليلى والمجنون، ص١٢ .

(٤٩) نفسه، ص ٧٢ ـ ٧٣ .

(٥٠) الأميرة تنتظر، ص٢٥ ـ ٢٦ .

(٥١) نفسه، ص٥٠ .

(٥٢) السابق .

(٥٣) السابق .

(٥٤) السابق .

(٥٥) بعد أن يموت الملك، ص ٩٦ .

(٥٦) نفسه، ص١١٠ .

(٥٧) السابق .

(٥٨) نفسه، ص١١١ .

(٥٩) السابق .

(٦٠) نفسه، ص١٤٧ .

(٦١) مسرح أنس داود، ص٣٤ .

(٦٢) نفسه، ص ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٦٣) نفسه، ص ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٦٤) نفسه، ص ٨٧٣ .

الفصل الرابع

الصراع بين الكلمة والسيف

إذا كنا - فيما سبق، قد لاحظنا - أن بعض الشخوص المسرحية تنحاز حيناً إلى الكلمة، وحيناً آخر إلى السيف، بعضها يؤمن بالكلمة، وبعضها لايؤمن بها، وهناك شخوص تؤمن بالسيف مع إطلاق العنان له، وهناك شخوص مسرحية تؤمن بالسيف مشترطة له الوعى والإبصار. وإذا كان الشعراء المعاصرون قد نجحوا - إلى حد بعيد - فى أن يديروا بين هذه الشخوص المسرحية حواراً درامياً أثرى المسرح الشعرى وكشف عن عمق القضية وأبعاد الصراع، فإن الشعراء الثلاثة - خصوصاً عبد الصبور - قد طرحوا شخوصاً يؤرقها الصراع ما بين الكلمة والسيف .

وينبغى أن نشير إلى أن الشخصيات التى تتصارع ما بين الكلمة والسيف لا تقدم وجهاً درامياً فحسب - أى لا يكون الصراع قائماً بين شخصيتين أو أكثر فى تحاور حول إمكانية التعبير بالكلمة أم بالسيف؛ وكل شخصية تقدم إيمانها بمعتقدها - وإنما نجح الشعراء فى أن يقدموا الصراع من خلال الحوار الداخلى للشخصية «المنولوج»، الذى يعكس القضية، بوصفها واحدة من صراعات الإنسان مع نفسه، إضافة

إلى صراعه كشخصية مع الآخرين أولئك الذين يؤمنون بالكلمة أو ينحازون إلى السيف و«القاعدة الأساسية فى أى عمل درامى هى : الصراع الإنسانى بين وجهتى نظر أو فكرتين أو قيمتين أو أسلوبين فى صياغة الحياة» [١] .

اختلط الشعراء الثلاثة فى معترك البحث عن مخرج لأزمة العلاقة بين الفكر والسلطة، وقد تنبهوا منذ الوهلة الأولى إلى القوى التى تقف فى وجه الانطلاق، وتقهر أنبل ما فى الإنسان : انسانيته، حريته، كرامته، فهم عاشوا «ضمن جيل عانى الكثير، وتكون فكره فى فترة ما قبل الثورة، تلك الفترة التاريخية المليئة بالتيارات المتناقضة، والصراعات بين القوى المختلفة، مما فرض على الشعب المعاناة من واقع ثقيل الوطأة، واختزن فى ذاكرته الكثير من الرؤى القاتمة التى استدعاها بعد ذلك فى مرحلة إبداعه، ومعروف أن أزمنة القهر تفرز من الشعراء والأدباء من يحاولون التعبير عن أشواق الأمة للتغيير، ولذا كان من الطبيعى أن تتشابه الرؤى التى طرحتها الأعمال الأدبية لمعظم الأدباء والشعراء الذين عاشوا هذه الظروف السياسية والاجتماعية فى الإحساس بالمعاناة والقهر » [٢] .

يطرح عبد الرحمن الشرقاوى من خلال مسرحيته (الفتى مهران) صراعاً يدور بين أطراف متصارعة متناقضة : بين الانتهازيين والمنتهزين، وبين القاهرين والمقهورين، فالقهر قد وصل إلى زروته من أجل إخضاع المقهورين كالزحف عل البطن وسحق العظم والرأس، وعض الأرض، بل إن الإنكسار والذل والمهانة قد شكل ملامح العلاقة بين الرعية التى لا تملك إلا طأطأة الظهر، تعيش أبد الدهر راكعة مستسلمة لكل صنوف القهر والذل والهوان.

والصراع فى ظل هذا التشكل الضدى - فى المسرحية جميعها -

يجرى على مستويين، فهو على مستوى السلطة صراع فى الدوائر العليا بين القادة والحكام، وعلى المستوى الثانى صراع بين السلطة والشعب تحت معاول الانتهازية : السلطان تقتله مؤامرات الأمير وأعوانه وتطلعاتهم، ومهران ينخر السل فى رئيته، والعجز فى أوصاله، ويقتله سيف حسام، والسل الذى يدمر حياة مهران ويبدد قوته، ويقضى عليها إن هو إلا الوردة التى تكمن فى البرعم لتهلكه قبل أن يتفتح، هو العطب الذى يمكن فى صراع محكوم عليه أن يندحر وسط الظروف التى يجرى فيها حيث القوة الغاشمة متمركزة فى يد حاكم قاهر متسلط لا يرى فى الشعب إلا وقوداً يغذى به أتون أطماعه، خصوصاً وأن الشعب لم يبلغ من النضج مرحلة تمكنه من أن يهب فى ثورة عارمة ليقضى على ذلك الشركسى الغاشم[٣]. ففى المسرحية فى الفصل الثامن يتذكر بجير الماضى بمأساويته وانكساره وقهره، وجدليته بين الكلمة والسيف فيصرح من خلال صراعه الداخلى :

بجير : أيام كنا نحلم بالمستقبل ! بوضاءته وبعزته وببهجته ! .

أيام كنا نلقى فيها بالكلمة

فى وجه القدر الغاشم نفسه

وكنا نقمع فيها الخوف أمام السيف

بما يمتلك من القوة على الآلام أو الحاجة

وقضينا سبعة أعوام

سبعة أعوام بلياليها. واليوم هناك كالأبد

وفى ذاك الأبد الوحشى نسينا الريح وضوء الشمس

وعرفنا الزحف على البطن

وسحق العظم وحتى الرأس وعض الأرض وهوان اليأس

وعرفنا طأطأة الظهر

وعرفنا الذقن إذا هى ما التصقت بالصدر
وكيف يراد لإنسان أن يقضى أيام العمر
ليركع.. ثم يعودليركع من بعد
ويعيش ليركع.. ثم ليركع أبدا الدهر (٤) .

وتأتى مسرحية «ثأر الله : الحسين ثائراً والحسين شهيداً» تجسيداً حياً للصراع القوى بين القوة المعنوية والقوة المادية، ففى المنظر التاسع ينمو الصراع - بشكل حاد - يعلن من خلال شخصية «الرجل» الذى يقع فريسة الصراع الداخلى المحتوم، نتيجة تتغيير موقفه فى طرحه للأداة المثلى للتعامل مع الواقع فهو قد جرب السيف الأهوج ومارس التعامل به، فوجده يأتى على كل حياة مورقة نابضة بالأمن والطمأنينة، لدرجة أنه كان يعتقد - مع نفسه - أنه يطفئ نور النهار به ويشرعه ليحطم به مصابيح السموات، ولكن هذا الرجل فقد يقينه بهذا السيف الخشبى، ويبدو فى حالة صراع وندم أفقده توازنه، حتى تغير موقفه إلى النقيض، ودعا إلى تحطيم السيف، والبحث عن بديل / الكلمة/ نور / سلام، فهو يصرح أولاً :

الرجل : ما لوجه الأرض قد ضاق على ؟
لم أعد ألقى سوى رءوس يتدحرجن إلى
وقبور تلفظ الأموات فى وجهى والأشباح كأمواج
أطبقن على !
أنا ذا أصرعها.. أصرع من يقبل نحوى
(يضرب بسيفه فى الفضاء)
ها هنا من تحت الرمل قد هب عدوى
اطفئوا نور النهار
(يشرع سيفه نحو الشمس)

أنا ذا أحطم مصباح السموات العلا بالسيف..

سيفى الخشبى

وغداً تنطفئ الشمس ولا يبقى سوى سيفى

يبرق

اطمسوا ضوء النجوم

املأوا الأرض ظلاماً (٥) .

ثم يكشف عن موقفه السابق بموقف مضاد، حيث يرفض السيف، وينحاز إلى نقيضه فى شىء من الأسى والحزن :

الرجل : (يكاد يبكى) اصبغوا الدنيا بلون مختلف !

احطموا السيف لكى تلقوا مكان السيف نوراً

أو سلاماً

اجعلوا نبضة هذا الكون فى خفقة قلب

عامر بالحب، لا ضربة سيف (٦) .

إذا كان ما أوردناه يجسد حالة صراع فى الموقف بين الشخصية ونفسها، فإن الشرقاوى يكشف عن حالة الصراع وهى فى ذروتها من خلال الصراع الخارجى / الحوار الذى يدور بين شخصية وأخرى، كل منهما تؤمن بنقيض ما تؤمن به الآخرى، بل إن القوة المعنوية والقوة المادية فى حالة جدل عميق، فالشرقاوى يرى أن أخطر ما يهدد أمن السلطة ويقلقها هم أصحاب الكلمة/ الفكر، فى الوقت الذى يرى فيه أنه فى ظل الإرهاب السلطوى والقهر لا يوجد فكر، فهو - من خلال حوار درامى يجسد حالة الصراع بين الفكر والسلطة التى تتجسد فى هذا النص، الذى آثرنا أن ننقله على طوله، حتى نستطيع أن نقف على معطيات كل طرف من خلال تحاوره مع الطرف الآخر، وصولاً إلى مرحلة الاختيار، فزيد بن أرقم رمز المثقف المعاصر/ الشرقاوى نفسه -

يوجه كلمته القوية فى وجه ابن زياد، فى الوقت الذى يقلل فيه أسد من دور الكلمة وفاعليتها، ويؤمن بالسيف، وينحاز إلى السلطة، ويصبح أداة من أدواتها :

أسد : هذا رجل ذو فقه وكل عشريته فكره
ابن زياد: أهذا رجل ذو فكر ؟
(لزيد) أأنت مفكر ... ؟
للرجل فما من شيء يخضعه !
حارب يوماً فى بدر.. وهو فقيه ومفكر
أسد : هذا رجل رفض عطاءك يا ابن زياد
فلما هدد قبل المال فوزعه
ابن زياد : أنت إذن من أهل الفكر وأهل الفقه وأهل الزهد
أسد : فى ظل الإرهاب الدامى لن يوجد فقه.. أو فكر
ابن زياد : فلكى يعتبر ذوو الأفكار
فليصلب هذا الشيخ إذن
فى حانة أفسق خمار
(تغمر ضحكاته همسات الاستنكار)
زيد : فكر العالم يجعله أغنى ملك فى العالم
وملك الأرض بما فيها لا يغنى ملكاً عن عالم
ابن زياد : (ضاحكاً) قل ألغازك للخمار وأنت لديه مصلوب
أ أنت تفكر ؟؟ ويلك ويلك
فلم يتجه ولاؤك ويحك ؟
ما جعل الله لرجل فينا من قلبين ولا عقلين
الخادم لا يخلص لأثنين ! (أسد يهمس له)
(بعد صمت) أنا ذا أرحمك..

فامنحك الفرصة لنجاتك فلتختر أحد السادة

إما الفكر وإما السلطان (٧) .

يتجلى الصراع وينمو من خلال تحاور طرفى النقيض، حيث تذهب كل شخصية إلى تأكيد إيمانها بالأداة التى تراها تحقق مآربها، فتحقق وجودها، فالمفكر لا يتنازل عن كلمته / فكره، وموقفه الذى ينطلق من وعى تام لمصلحة الفرد والمجتمع معاً، كما يرى أن السلطة قاهرة، تجهض كل أحلام الرعية، والانحياز لها خيانة للإنسان والإنسانية، أما السلطة فإنها تحاول إخضاع الرعية تحت قبضتها خصوصاً المفكرين والكتاب وأصحاب الرأى، لأنهم يحملون قيماً، ويحلمون بغدٍ مشرق، وحياة تتميز بالحركة والتجاوز، هذه الرغبة تتعارض مع رغبة السلطة، فتحاول إخضاع الجميع، حتى تستمر على وضعها، الذى يضمن لها البقاء .

وتعلن زينب فى «الحسين ثائراً» عدم جدوى الكلمات، وعليه فلابد من البحث عن البديل / القوة على الرغم من إيمانها بجدوى الكلمة، لكنها فى لحظة ما أحست أنها عديمة الجدوى فى ظل الإرهاب الدامى، الذى يهدد كيان آل البيت التى تفوق فاعلية السيف، يتضح هذا الصراع من خلال حوارهما حول إمكانية أداة ما يؤمن به كل منهما :

زينب : إننا وا أسفاً لا نشهر السيف ولا نملك غير الكلمات

ليتنا كنا تعلمنا أفانين الطعان

فلجاهدنا إذن بالسيف.. بالرمح.. بشىء

يا أخى غير اللسان

الحسين : لا تبالى فلبعض الكلمات

مثل وقع الطعنات (٨) .

ترك الشرقاوى شخوصه المسرحية - فى صراعها بين الكلمة

والسيف - تسير وفقاً لمواقفها،، فتركها لمنطق الأحداث تنمو وتتحرك فى اتجاه القضية، وتثبت - أحياناً - وتلزم بنية واحدة كما فى شخصية الحسين، التى بدأت وانتهت وهى على مستوى واحد وموقف واحد، على الرغم من تغير منطق الأحداث ومجريات الأمور، فظل مؤمناً بدور الكلمة وشرفها وفاعليتها وتأثيرها، حتى استشهد من أجلها، ليزرع فى رحم الحياة أنبل مواقف الإنسان فى علاقته مع الآخر القاهر / السلطة .

والصراع ما بين الكلمة والسيف عند صلاح عبد الصبور - يتجسد من خلال الحوار الداخلى للشخصية أو حوار شخصين متناقضين فالحوار الداخلى (المنولوج) يدور بين الشخصية وذاتها، ليعمق - من خلالها الشاعر - الدور الدرامى للشخصية، ويمنح لها دلالات أقوى وأعمق، كما فى مسرحية «مأساة الحلاج»، حيث الحلاج فى المسرحية يدور فى داخله صراع محتدم ما بين الإيمان بالكلمة أو بالسيف، فهو فى هذا لا يرتاح إلى أى الطرفين كحل أمثل، وإنما نراه لا يؤمن بالكلمة وحدها فى هذا لا يرتاح إلى الطرفين كحل أمثل، وإنما نراه لا يؤمن بالكلمة وحدها كحل درامى للصراع داخله، بل الكلمة تحتاج إلى قوة تساندها،، حتى تحولها من آليتها إلى الفعل والإنتاج، فهو يصرح :

الحلاج : قد خبت إذن
لكن كلماتى ماخابت
فستأتى آذان إذ تسمع
تتحدر منها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور
ولا ترجع

إلا أن تسقى بلعاب الشمس روح الإنسان المقهور الموجع [٩] .

فهو هنالا يؤمن بالكلمة وحدها كقوة قادرة على التغيير، وإنما يشترط لها أناساً يتحمسون لها، ويؤمنون بها، ويستطيعون أن يمنحوها قدرة على التحقق من خلال قوتهم، فالكلمة وحدها لا تغير.

والحلاج يكشف عن عمق صراعه الداخلى ما بين الكلمة والسيف كقوتين قادرتين على التغيير من خلال حديثه إلى السجين الثانى، والذى يتكشف من خلاله صراع مع نفسه ـ والسجين ـ حول الكلمة والسيف :

السجين الثانى : من اعطوا أمى ما يكفى

أن يطعمها أو يطعمنى

من جعلونى آكل لحم الأم لأحيا وأشب

قل لى هل تصلحه كلماتك

الحلاج : هل يصلحهم غضبك

السجين الثانى : غضبى لا يبغى أن يصلح

بل أن يستأصل

الحلاج : من تبغى أن تستأصل

السجين الثانى : الأشرار

السجين الثانى : الأشرار

الحلاج : بما تعرفهم

السجين الثانى : بتصرفهم

الحلاج : يا ولدى

الشر دفين مطمور تحت الثوب

لا يعرفه إلا من يبصر ما فى القلب

نحن هنا بضعة مخلوقات فى ركن من أركان الدنيا

أنت، أنا، هذا، حارسنا ذو السوط المتدلى من خاصرته

من فينا الشرير
من فينا الخير
من فينا يستأصله سيفك
أو يقصيه أو يستبقيه
وهب السيف بغير يمينه
بيمينى أو بيمين الحارس
فمتى نرفعه أو نضعه [١٠] .

واضح من هذا المقطع أن الحلاج يعانى صراعاً حاداً ما بين الكلمة والسيف، ويشتط فى رفض السيف، لأنه إذ ذاك سوف يصبح خاضعاً لمزاج ورغبة مالكه، وحين يسأله السجين الثانى :

السجين الثانى : ....
لما لا تهرب ؟
الحلاج : لم أهرب ؟
السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس
الحلاج : مثلى لا يحمل سيفاً
السجين الثانى : هل تخشى حمل السيف
الحلاج : لا أخشى حمل السيف
ولكنى أخشى أن أمشى به
فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء
أصبح موتاً أعمى [١١] .

نرى من خلال المقطع السابق أن الحلاج يرفض السيف ولا يؤمن به كقوة قادرة على التغيير، ولكن صلاح عبد الصبور يمنح هذا السيف الذى يرفضه الحلاج دلالات السيف الأهوج، المتهور (حملت مقبضه كف عمياء) وعلى ذلك فإن السيف الذى يرفضه الحلاج هو السيف الأعمى

المتهور ولايرفض الحلاج السيف المتهور فحسب، بل إنه يرفض أن يسير السيف فى طريق كلماته مستهدياً بنورها :

السجين الثانى : فلماذا لم تجعل من كلماتك نور طريقه
هب كلماتى غنت للسيف
فوقع ضرباته أصداء مقاطعها
أو رجع فواصلها وقوافيها
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن
تهوى رأس كانت تتحرك
يتمزق قلب فى روعة تشبيه
وذراع تقطع فى موسيقى سجعه
ما أشقانى عندئذ
ما أشقانى
كلماتى قد قتلت
السجين الثانى : قتلت باسم المظلومين
الحلاج : المظلومين
أين المظلومون وأين الظلمة
أو لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو زوجاً أو طفلاً
أو جارية أو عبداً
أو لم يظلم أحد منهم ربه
من لى بالسيف المبصر
من لى بالسيف المبصر
« تدمع عيناه »
السجين الأول : هل تبكى يا سيد

لا تحزن قد تنفرج الحال

الحلاج : لا أبكى حزناً يا ولدى

بل حيرة (١٢) .

ولقد آثرنا أن ننقل هذا المقطع الطويل من المسرحية لنؤكد الصراع الداخلى العنيف الذى يعانيه الحلاج فى تأرجحه ما بين الإيمان بالكلمة وبين الإيمان بالسيف هذا التأرجح الذى يجعله يطمئن إلى واحد منهما كقوة قادرة على الفعل والتغيير، ويصل الصراع ما بين الكلمة والسيف داخل الحلاج أوجه، فيصرح فى حيرة وألم :

الحلاج : ....

أم يدعونى أن أختار لنفسى

هبنى اخترت لنفسى

ماذا أختار

هل أرفع صوتى ؟

هل أرفع سيفى

ماذا أختار ؟

ماذا أختار ؟ (١٣) .

وقد نجح صلاح عبد الصبور فى أن يقدم النمو الدرامى الذى بلغ ذروته من خلال صراع الحلاج مع الآخر / السجين ومع نفسه، واستخدام بنية الاستفهام - فى حواره - رغبة فى الوصول إلى يقينية مفقودة حين يقابل بين كل طرف من أطراف القضية - الكلمة والسيف - وبين الواقع، لذا يشتط فى استخدام الاستفهام القائم على الإيجاز والتكثيف فى بنيته، وهذا يؤكد حجم المعاناة والقلق والحيرة والشك، وعدم القدرة على الاطمئنان، وعدم المقدرة على الاختيار الأمثل، ويبقى النص مفتوحاً لتبقى القضية فى صراع دائم من خلال صراع طرفيها .

ولأن قضية عبد الصبور نفسه فإن شخوصه تطرح ملمحاً أسلوبياً واحداً، يؤكد صراع القضية فى داخله فما ذهب إليه «الحلاج» - آنفاً - تلحظه فى مسرحية «مسافر ليل» حيث يتجسد الصراع ما بين الكلمة والسيف فى نفس الراوى - الذى يستخدم بنية الاستفهام التى استخدمها الحلاج وتطرح عدم قدرته على الاختيار - الذى يعلق على الأحداث، فعندما يقتل عامل التذاكر الراكب، ويطلب من الراوى مساعدته فى حمل جثته بعيداً، يتجه الراوى إلى الجمهور، وهو فى حالة حيرة وقلق وصراع داخلى محتدم، حول إمكانية الاختيار، حيث يتقابل الضدان فى آن، فعامل التذاكر / السلطة القاهرة فى يده خنجر/ السيف / القوة المادية، أما الراوى فلا يملك إلا الكلمة. تعليقاته، ويترك عبد الصبور - أيضاً - النص مفتوحاً، ليشارك القارئ فى إنتاج الانتظار:

الراوى : «متجهاً إلى الجمهور»
ماذا أفعل
ماذا أفعل
فى يده خنجر
وأنا مثلكم أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل ؟!
ماذا أفعل ؟! (١٤) .

ويعلق صلاح عبد الصبور على حالة الصراع مابين الكلمة والسيف - السابقة - وعلى موقف الراوى فيقول : «إن على المسرح جلاداً وضحية، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين وليسوا فى الوقت ذاته ضحايا (لوقت ما.. ربما) فما موقف هؤلاء ؟ إنهم يضحكون ويمرحون بالكلمات،

وينثرون ذكاءهم الرخيص، ولا يستنكفون أن يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية، إنهم ظرفاء العصر وأوباشه» [١٥] .

والصراع بين الكلمة والسيف يبدو واضحاً بين شخصيتى المنظر الأول فى الفصل الأول فى مسرحية «ليلى والمجنون» سعيد وحسان حيث يؤمن الأول (سعيد) بدور الكلمة بينما يؤمن (حسان) بدور السيف، والصراع هنا ما بين الكلمة والسيف أو بين سعيد وحسان يدور حول إمكانية كل منهما ـ الكلمة والسيف ـ فى القدرة على التغيير:

سعيد : ماذا نملك إلا الكلمات

هل نملك شيئاً أفضل

حسان : ما تملكه يا مولاى الشاعر

لا يطعم طفلاً كسرة خبز

لا يسقى عطشاناً قطرة ماء

لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسوة ريح الليل [١٦] .

ونشير إلى أن الصراع هنا صراع خارجى، يدور بين شخصيتين منفصلتين، تذهب إحداهما إلى الإيمان بدور الكلمة، بينما تشتط الأخرى فى الاعتداد بالسيف. وإذا كان سعيد قد تبنى الإيمان بالكلمة كطرف مناقض لحسان، ذلك الذى لا يؤمن بالسيف، فإن الأخير / حسان يمتد ليحاور الأستاذ (رئيس التحرير) أو يؤكد لا جدوى الشعر ولا جدوى الحب فى مواجهة العنف، وإنما السيف وحده القادر على مواجهة العنف :

الأستاذ : ....

ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب

....

حسان : ....

لم يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه
بل يصنعه العنف الملتهب
مجموعة أشعار بريخت ورفاقه من جوته
حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية
لم تمنع شرذمة النازية
من أن تتربع فوق كراسى السلطة
الأستاذ : لكن النازية سقطت يا ولدى
حسان : لم تسقط بالكلمات
الأستاذ : يا ولدى
تاريخ الإنسان صدى خفقات القلب الملهم
لا تاريخ القفازات السوداء وحمامات الدم (١٧) .

فنحن نرى فى هذا المقطع الذى ينقل الصراع ما بين حسان كشخصية مؤمنة بالسيف والأستاذ كشخصية مؤمنة بالكلمة، ونرى أن كلا الشخصيتين تذهب إلى تأكيد وجهة نظرها باللجوء للتاريخ واستقراء أحداثه، وربما كان صلاح عبد الصبور لا يؤمن بالسيف فى صراعه مع الكلمة كقوة قادرة على التغيير وحدها، والذى يدلل على ذلك من وجهة نظرنا هو نهاية الحوار بحديث الأستاذ (تاريخ الإنسان صدى خفقات القلب الملهم، لا تاريخ القفازات السوداء وحماما الدم) ونفس الصراع يدور بين زياد والأستاذ، فزياد يتساءل فى استنكار عن جدوى وكنه المستقبل حينما يأتى أو حينما يرحل إليه الجيل فى سفن من الورق الأخضر .

ومن الواضح أن الصراع مابين الكلمة والسيف فى مسرحية «ليلى والمجنون» للشاعرصلاح عبد الصبور إنما يأخذ شكلاً واحداً، وهو الصراع الخارجى الذى يدور بين شخصيتين تؤمن كل منهما بنقيض ما

تؤمن به الأخرى، وبذلك يتجلى الصراع واضحاً وجلياً فى الجدل القائم بين الكلمة والسيف وأيهما الذى تعلق عليه الآمال، ويكون بذلك هو الاختيار الأمثل والأجدى تجاه هذا الواقع الذى صوره صلاح عبد الصبور بكامل بطشه وقسوته وبشاعته أمام المثقف بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة ويجعل لديه الفرصة سانحة للإختيار .

وفى مسرحية «بنت السلطان» يقدم أنس داود الصراع ما بين الكلمة والسيف من خلال حوار الفيلسوف المؤمن بالكلمة ودورها، بوصفها أداة للتغيير، والضيزن المؤمن بالسيف / السلطة، وشخصية (أ) الذى يجسد فى نفاق للسلطة وجه الصراع بينهما، حيث يرى أن أصحاب الكلمة - دائماً يمثلون الوجه المقابل، الذى يتسم بالحركة فى وجه السلطة الذى يركن إلى الثبات وفرض سياسة الواقع، فيؤكد أن هؤلاء المثقفين دائماً أعداء السلطة، على الرغم من أنهم يحاولون جاهدين أن يرتقوا الهوة بين الشعب وبين القوة / السلطة الباطشة :

الفيلسوف : رتق هذى الهوة
بين الشعب وبين القوة
الضيزن : (يبدو مهموماً.. يتمتم كأنه لا يرى)
انصرفوا.. انصرفوا
لا تلقوا بى فى هوة
لا تلقوا بى فى بئر الأحزان
فى مجلس حرب نحن الآن
(ينصرفوا تابعاً)
(أ) : (فى نفاق)
ليس لديهم غير الكلمات
أعداء تقليديون لكل السلطات (١٨) .

ثم تؤكد الأميرة - فى السياق نفسه - أن السيادة للكلمة فى مقام الظلم والقهر يرتفع جناحها أعلى من السيف :

الأميرة : حين تكون السلطة ضد الظلمة

يرتفع جناح الكلمة (١٩) .

والأميرة تؤمن إيماناً مطلقاً بدور الكلمة ففى مسرحية «محاكمة المتنبى» تطرح علاقة جدلية بين الكلمة / الشاعر والسيف/ السلطة، وتؤكد أن السلطة إذا استطاعت أن تمارس جبروتها ضد صاحب الكلمة، بل ربما تقضى عليه، فإنها تعجز - تماماً - على أن تقضى على كلمته وأثرها، فهى تنتشر كما تنتشر الريح السواحة على الرغم من موت صاحبها، ولذا تلتصق بوجدانات الأمة، فالأميرة المنحازة للكلمة، تخطاب كافوراً الذى يجسد القهر والبطش السلطوى :

الأميرة : (فى انهيارها ومن بين دموعها)

لكنك تنسى يا كافور

إن أنت قتلت الشاعر

إنك أعجز عن قتل «الشعر»

مأساة الطاغية «الشعر»

وليس الشعراء (٢٠) .

وفى حوار بين سعد ممثل الشعب المصرى والسير ريجنالد معتمد الحماية البريطانية فى مسرحية الثورة» ويتنامى الصراع ما بين الكلمة أداة الشعب وحلمه فى الخلاص، وبين السيف الذى يدمر كل فرصة تهيئ المناخ لازدهار الفكر، ويبدو الصراع خارجياً بين سعد وهمام والجوقة، حيث يؤكد أنس داود من خلال شخوصه أن القوة وسطوتها وتهورها، يؤكد سعد فى خطابه السير ريجنالد :

سعد : فإذا كنتم القوة.. فالحق - كما تعرف -

فوق القوة

همام : الحق فوق القوة

الجوقة : الحق فوق القوة

وإرادة مصر اليوم... سقوط حمايتكم، وجلاء قواعدكم...

ترفض كل وجود للغاصب والمحتل

وتريد الحرية، والحق، ونشر العدل

وتريد سقوط الإجراءات الاستثنائية، وإتاحة كل الفرص ليزدهر الفكر (٢١) .

ويكشف جون من خلال حواره مع همام صراعاً - بين الكلمة والسيف - في مسرحية «الثورة» حيث يذهب جون إلى أقصى درجة في إيمانه بالكلمة في مسرحية «الثورة» حيث يذهب جون إلى أقصى درجة في إيمانه بالكلمة على الرغم منه أنه ينحاز إلى السيف، فهو جزار الشعب على حد تعبير همام، ومع ذلك يرى أن الكلمة أكثر فاعلية وتأثيراً من السيف، بعدما اكتشف عدم جدواه، وفي الوقت نفسه يرى أن دربه طويل جداً لا يعرف أحد أبعاده، فهو غير مأمون العواقب، أما همام فإنه يشتط في إيمانه بالسيف حيث يرى أن الكلمة أصبحت لا تفعل في ظل القهر، والسيف هو البديل الأوحد، الذي يملك تغيير الواقع، ويبدد ظلمة الليل، وبه تشرق شمس الحرية، يصرح جون في حديث طويل لهمام، يتبدى من خلاله الصراع، ويكشف فيه ملامح كل طرف :

جون : إني أعجب منك كثيراً.. تحمل ريشتك الآن وترسم

كيف تكون جسوراً حتى هذا الحد.. حتى تغمد

خنجرك الغاضب فى قلب الإنسان.. وتزهق منه
الروح.. الفن، الفكر، الإبداع، طمأنينة
قلب..، وتبتل روح.. أبعد من كل الأشياء عن
العنف.. بل حتى عن إحداث الفعل، وإبرام
الرغبة.. الفن : مساحة ما بين الرغبة والفعل..
هذا القلق المحموم.. «هاملت» هل يقتل أو لا
يقتل.. هل يؤمن بوجود الشبح يقيناً أو لا يؤمن
«هاملت».. قلق الفنان.. تردده. تغنيك
الريشة يا همام عن الخنجر.. أنت بهذى الريشة
تفعل، بل تبدع.. لوحتك الميدان وجندك
ألوانك.. حارب ما شئت بألوانك... فإذا
تركت روحك هذا الميدان تقلص فى وجدانك
حس الفن، وتاهت روحك عن درب العودة..
وليست ينابيع الإبداع بذاتك.. تعرف ذاتك
بالريشة.. لكن الخنجر ليس أداتك للتعبير..
الخنجر درب آخر.. درب صعب، وطويل
جداً.. لا يعرف أحد ما آخر أبعاده (٢٢) .

ثم يرد همام على هذه الرؤية للعلاقة بين السيف والكلمة، مؤكداً إيمانه بالسيف ـ كأداة للتغيير ـ فى ظل مجتمع يمارس فيه القهر ضد الشعب، حتى أصبح الشعب مستعبداً، فقيراً، لا يملك من أمره شيئاً. فالكلمة وسيلة لاكتشاف الذات وأداة فاعلة فى مجتمع راق، متقدم، يعيش فيه الشعب حياة كريمة مترفة مثل : لندن أو باريس، يصرح همام رداً على جون :

همام : هذا لو كنت أعيش بلندن أو باريس

أما الآن.. وأنا أحيا فى شعب مستعبد
مفروض أن يقهر
مفروض أن يسحقه الفقر،
فأنا أختار الخنجر
حتى تسطع فى ليل الوادى شمس الحرية (٢٣) .

وهناك صراع خارجى بين شخصيتى وضاح الشاعر وبين السلطان حيث يدور حوار درامى مكثف، يكشف عن رغبة أنس داود فى تعرية الواقع، فالسلطة تتآمر على الكلمة/ المثقف، وتعلن إيمانها بالسيف/ الموت، فى الوقت الذى يزداد فيه الإيمان بجدوى الكلمة، فوضاح يتحدى السيف مهما كان قهره وقوته، فالكلمة ـ فى يقينه ـ أكثر قوة وفعلاً خصوصاً الكلمة المواجهة :

(يخرج وضاح مندفعاً.. ويقف فى مواجهة
السلطان

وضاح : كلا.. لن يحدث ذلك يا مولاى
السلطان : من أنت؟.. الشاعر ؟
صوت الإغواء ؟
صوت النزوة والأهواء ؟!
الشاعر : بل صوت الحكمة والعقل
السلطان : صوت الشهوة
الشاعر : صوت الحب
السلطان : صوت الغضب المجنون
الشاعر : بل صوت الحق
السلطان : **(ضاحكاً فى سخرية)**
أعددنا لك قبراً فخماً فى باطن هذى الأرض

تمرق للغيب على أجنحة اللهب المضرم

وضاح : مولاى

حان لمثلك أن يصمت ..

ثرثرت كثيراً فاستمع الآن

حتى يتعلم

من يأتى بعدك.. أن الحق طويل يمضى مغتصب

الصوت

يحيا كالأبكم

لكن الحق ـ أخيراً ـ يتكلم (٢٤) .

مما سبق نستطيع أن نتبين أن الشعراء الثلاثة الشرقاوى وعبد الصبور وداود، يؤرقهم الصراع ما بين الكلمة والسيف وفقاً لمعطيات الواقع المعيش والمنحى القاسى ومعطياته، فتركوا حالة الصراع تشتد وتنمو بين أطراف الحوار، وبين شخصيات تؤمن كلٌ منهما بعكس ما تؤمن به الأخرى، وأحياناً بين الشخصية وذاتها، وتذهب كل شخصية مؤمنة بأداة إلى تأكيد إيمانها، تقدم مبررات انحيازها وإيمانها. فالشعراء يؤرقهم الاختيار الأمثل، المناسب لحل مشكلات واقعهم . ولذا انتشرت صيغة الاستفهام فى بنية الصراع بين الكلمة والسيف مما يشير دلالياً إلى الحيرة والقلق والشك. ومن هنا تتبلور فى نفوس الشعراء حالة الانتظار والخلاص حلاً للقضية .

هوامش الفصل الرابع

(١) د. طه وادى : الشعر العربى المعاصر وقضايا المسرح الشعرى، مجلة الشعر (القاهرية) ٢٥ يناير ١٩٨٢، ص٣٤ .

(٢) د. ثريا العسيلى : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور، ص٣١ .

(٣) انظر : أمين العيوطى، مجلة المسرح، عدد ٢٥ يناير ١٩٦٦، نقلاً عن مجلة القاهرة : خطرات نقدية فى مسرح الشرقاوى، العدد ٧٩، ١٥ يناير ١٩٨٨، ص٣٠ .

(٤) الفتى مهران، ص١٣١ .

(٥) الحسين ثائراً، ص ١٣٠ .

(٦) نفسه ، ص١٣٠ ـ ١٣١ .

(٧) نفسه، ص١٧٠ ـ ١٧١ .

(٨) نفسه، ص٢٢٤ ـ ٢٢٥ .

(٩) مأسا الحلاج ، ص٢٩ـ٣٠ .

(١٠) نفسه، ص٧٢ ـ ٧٣ .

(١١) نفسه، ص٧٤ .

(١٢) نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(١٣) نفسه ، ص٧٦ .

(١٤) مسافر ليل، ص ٥٠ ـ ٥١ .

(١٥) تزييل المسرحية ، ص٥٨ ـ ٥٩ .

(١٦) ليلى والمجنون، ص١٠ ـ ١١ .

(١٧) نفسه ، ص٣١ ـ ٣٣ .

(١٨) مسرح أنس داود، ص ٧٣ ـ ٧٤ .

(١٩) السابق .

(٢٠) نفسه، ص ١٣٧ .

(٢١) نفسه ، ص٢٥٩ .

(٢٢) نفسه، ص٣١٣ .

(٢٣) نفسه، ص ٣١٤ .

(٢٤) نفسه ، ص٤٦٨ .

الفصل الخامس

الانتظار والخلاص

الانتظار فى أبسط مفاهيمه هو «أن ينتظر الإنسان أمراً ما يتمنى حدوثه فى المستقبل القريب أو البعيد، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة، وحسب ما يستجد من أحداث فى هذا المستقبل» [1] . ولهذا يمكن القول بأن : «الانتظار بهذه الصورة يعد سمة مشتركة بين جميع البشر، ولكن تتفاوت درجة إيمان كل مجتمع بشرى به حسب المكونات الفكرية لعقل ووجدان أفراد هذا المجتمع» [2].

ومن هذا المنطلق «تكتسب ظاهرة الانتظار درجة من الخصوصية تجعلها تختلف من مجتمع إلى آخر شكلاً ومضموناً، فمثلاً يختلف الانتظار الغربى عن الانتظار العربى، والانتظار المصرى يكتسب خصوصية تميزه عن الانتظار العربى وهكذا» [3] . والانتظار ظاهرة واضحة فى الأدب المسرحى المعاصر فى مصر، وهى ملمح واضح فى التكوين النفسى للإنسان المصرى ـ لعل من أسبابها «إننا مجتمع زراعى، نبذر البذرة فى الأرض، وننتظر حتى يسقط المطر ليرويها، ثم ننتظر حتى نتوسط العالم، وهذا الموقع يجعلنا نتردد قبل أن نحسم أمراً، والتردد مرتبط بالانتظار» [4] . و «لما كان الأدباء والمفكرون

بالدرجة الأولى أفراداً ينتمون إلى هذا المجتمع أو ذاك فإن الانتظار قد انعكس فى إبداعاتهم وأفكارهم أيضا بدرجات متفاوتة تتمتع بنفس القدر من الخصوصية » [٥] .

وتتجلى صورة الانتظار والخلاص فى المسرح الشعرى الحديث بصورة عالية، لما يعانيه الشعراء المعاصرون من اشتداد صورة القهر والاستبداد، وإحساسهم بالعجز وعدم قدرتهم على التصدى والمواجهة، دفعهم هذا إلى تعليق آمالهم وأحلامهم على القادم أو الآتى، الذى يحمل بشارة جديدة، وطاقة خلاقة تسهم فى حل الصراع الذى يعانيه كل شاعر يرغب فى تغيير مجتمعه وبناء حضارته .

نلحظ أن الشعراء المعاصرين - فى مسرحهم الشعرى - قد طرحوا قضية الكلمة والسيف والصراع بينهما لمنطق الأحداث، فبعض شخوصهم آمن بالكلمة وانحاز إليها، بوصفها أداة قادرة على التغيير، وبعضهم انحاز إلى السيف كقوة أكثر سرعة وفاعلية، فيعقلون عليه آمالاً كبيرة، وبعضهم يتأرجح بين هذا وذاك، ويقع فى منطقة صراع الاختيار، لهذا نشأت فى المسرح الشعرى - خصوصاً عند شعرائنا المعنيين بالدراسة - ظاهرة الانتظار : انتظار المخلص، الذى ينقل المجتمع ووضعه السلبى الساكن إلى منطقة الحركة الإيجابية، وعادة ما يأتى المخلص المنتظر فى صورة حلمية، تتجسد فى القوة الواعية أو الكلمة القوية الفاعلة .

ففى مسرحية «الفتى مهران» يدور الصراع - ويصل إلى درجة التأزم - بين أطراف الحوار، الذين تتناقض رغباتهم وردود أفعالهم وفى ظل الصراع تأتى رغبة الشخوص فى البحث عن الخلاص، ويأتى الانتظار طاقة تغلف رؤى الشخصيات المتحاورة والمتصارعة أحياناً والانتظار - فنياً - يسهم بدرجة عالية فى خلق الصراع والتوتر، والقارئ

يستطيع أن يلمح ظاهرة الانتظار فى معظم مسرح الشرقاوى المشغول بقضية العدل الإجتماعى الحائر بين الفكر / الكلمة والسلطة/ السيف .

ففى الحوار الذى يدور بين مهران / الوعد وبين «مى» يبدو الانتظار واضحاً فى تعلق الانتظار والخلاص على مهران، ويتكاثف الصراع من خلال الحوار الانتظارى، حيث يؤكد مهران و«مى» رغبتهما القوية فى الانتظار :

مى : (تتحول نحو الباب) أنا فى انتظارك والصغار..

مهران : (مكملاً) لا تهبطى بجلال ما قدمته من تضحية.. روحى

مى : (بحسم) أنا انتظر.. لنعد لبيتك والصغار وزوجتك

مهران : جبل جديد من هموم فوق آلاف الهموم

مى : أنا انتظر

مهران : لم تتعبين الصدر يا أم البنين بذلك الألم العقيم .

مى : أنا انتظر

مهران : أنا انتظر [٦] .

ومهما تكاثفت الظلمة، واشتد البطش والقهر فى الواقع، فإن الشرقاوى - من خلال شخوصه - يعلن أن الأمل الجارف/ الانتظار ما زال قائماً، بل إنه سيظل يقاوم وسيطلع فى الحطام، فسلمى عندما تعلن لمهران أنه عليل، ويحتاج إلى عيش رضى هادئ بعيداً عن المغامرة والمواجهة، يؤكد مهران - فى أسى وانكسار - أن القدر المحتوم قد سطر له أن ينهزم، لكن سلمى/ الشخصية الإيجابية مازالت تعلن انتظارها وتعلق عليه الخلاص :

سلمى : سيدى أنت عليل أنت تحتاج إلى عيش رضى

مهران : (مأخوذاً) أتقولين مثل هذا أنت أيضاً ؟!

وإذن هل ضاع عمرى كله فى باطل

وإذن هل راحت الأحلام يا سلمى هباء
وإذن فالقدر المحتوم قد سطر لى أن أنهزم
سلمى : (منتفضة) لا.. لا تقل هذا.. فهذا ليس فتاى مهران
الجسور وأنت الذى علمتنى أن التفاؤل قوتنا وعزاؤنا
وطريقنا كى نبنى العصر الجديد
يا سيدى مهما تكن كسف الظلام .
مهما تداهمنا الحوادث فالأمل سيظل يسطع فى الحطام (٧) .

ينمو الصراع بين الشخصيات المتحاورة المنتظرة، كل شخصية محكومة بأيديولوجية وطموح يختلف عن الأخرى، ولكنهم مشدودون إلى المخلص، ففى الحوار الطويل ـ الذى آثرنا نقله ـ حتى نتبين ملامح الصراع وصور الانتظار المتعددة ـ الذى يدور بين أم صابر ـ التى تعلق الانتظار على المهدى المنتظر فى فكر ـ الشيعة ـ وبين ابنها صابر ـ الذى يؤمن بجدوى الكلمة القوية الفاعلة، ويرفض الكلمة السلبية/ الصمت، فهى لا تؤتى ثماراً، وتأخذ المجتمع إلى ما هو أسوأ فى ظل القسوة والتردى – وبين مجموعة من الفلاحين ـ الذين يفقدون الثقة فى كل أدوات التغيير كلها. والانتظار فى ـ هذا الموضع ـ لم يتعد الحلم أو النبوءة على الرغم من أنه انتظار جماعى يتسم بالإيجابية مثل انتظار صابر :

أم صابر : (للعمدة) لا تغضب على صابر
(ثم تهمس له) المسكين لا يعرف
صابر : بل أعرف وأنا أعرف حين أجوع إنى جائع.. جائع
وأعرف لقمة الفقر وأعرف وطأة الفقر
وأنا أعرف أيامى التى تؤدى إلى الموت
وأعرف قسوة الصمت من المهد إلى اللحد

لقد ضقت بهذا كله الآن.. لقد ضقت

أم صابر : غداً يأتى لنا المهدى.. فلنعمل لكى يظهر

ولنصبر

فلاح ٢ : ولكننا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح : نبى العصر دجال !!

فلاح ٤ : ومن نحسبه موسى غدا فرعون

أم صابر : أنه منتظر فى كل عصر فاصطبر

فلاح ٣ : ومتى عساه يجئ.. قد طال انتظار مخلص الدنيا

أم صابر : فى مثل هذه الظلمة العشواء يأتى الأنبياء الصادقون كى ينقذوا الدنيا من الظلم المخيم والهوان ومن فساد الحاكمين .

صابر : (كالحالم) هو ذا يمشى إلينا

إنه ينفض تاج الشوق من جبهته ويسير

إنه ينزع المسمار من أطرافه.. ثم يسير

إننى أسمع أصداء خطاه الهائلة

فى دبيب الدم فى أعماق نفسى الفاصلة

فلاح ١ : قل لنا يا صاحبى.. إنك تقرأ

قل لنا من أى أطباق السموات سيأتى ومتى ؟

صابر : بل من الأرض سيأتى إن أتى من هنا..

إنه يبعث من أعماقنا

نحن الذين قد صلبنا من قرون وقرون

فوق صلبان الضنى والانتظار (٨) .

يتكشف - من خلال هذا الحوار الطويل الذي يفيض بجو مفعم بالصراع - انتظار الشخصيات المتحاورة للأنبياء الصادقين أصحاب الكلمة الصادقة الفاعلة، فهم يجسدون القدرة المرجوة المبصرة، التى

تنقذ الدنيا من الظلم المخيم، والهوان الذى يملأ الآفاق، ويستطيعون بكلمتهم أن يقفوا فى وجه السلطات الفاسدة المتردية .

ويظل الانتظار عند الشرقاوى للكلمة القوية انتظاراً حلمياً، فهو يشير - من خلال انتظار صابر - إلى هيئته واصفاً إياه بالحلم عند حديثه عن المخلص، فيصف صابر بين قوسين (كالحالم)، أى أن الخلاص لدى الشخصية لم ينتقل إلى طور الواقع .

ويزداد الصراع عنفاً فى مواجهة بجير القاضى والأمير، الشخصية الانتهازية، التى تمثل الوجه المتردى، القاهر للسلطة. فبجير عاش حياته مأجوراً، يسكنه الخوف على زوجته وأولاده الذين يقطنون الضفة الأخرى بعيداً عن القصر، ولكنهم أصيبوا بيد الغدر/ الأمير، فيلجأ بجير إلى الكلمة القوية - بعدما اكتشف زيف حياته، وعدم جدوى الكلمة المضللة الواهنة، بل إن التضليل والمداهنة والتذلل طريق يقضى على صاحبه مهما طال الوقت - ليعرى الأمير : أمير عناكب هذا العصر على حد تعبيره، لص، فاسق، لا يشبع من قتل الناس، ولا من نهش الأعراض، حيوان اسطورى، يقتات أعصاب الخير، رايته الخنجر والسم. وفى ظل هذا الحوار والتعرى والمواجهة والصراع والتوتر، يتهم الأمير بجير بالجنون :

الأمير : (يصفق مستنجداً) أيها الحراس قد جن خنوه
ادخلوه فى مصح للمجانين
(يدخل بعض الحراس وعلى رأسهم حسان وفارس [٨] .

وينمو الصراع حتى يبلغ ذروته فى موقف المواجهة والانتظار، فنجد أن بجيراً يقترب من لحظة الاختيار حين يتساءل عن أداة المواجهة / القوة :

بجير : أين الخنجر أين الخنجر ؟

(ينتزع الخنجر من منطقة مهران ويلوح به في وجه الأمير بينما الحراس يحيطون به من بعيد)

هو ذا سيدك وقانونك هو ذا قاضيك وجلادك

(فارس١ يحاول أن يأخذ منه الخنجر برق)

فارس : هات الخنجر

بجير : الخنجر مسموم فاحذر .

خنجر محظية القصر يشرعه المفتى القاضى [٩] .

وينتج عن هذا الجو المفعم بالصراع بين القوة / الكلمة / بجير والسيف/ الأمير الانتظار والخلاص، فالخلاص في هذه المواجهة يتمثل في السيف، فبجير قد جرب الكلمة زمناً - وانحاز إليها لكنها الكلمة المضللة المأجورة - حتى استشرى الكذب والتضليل واشتد البطش والقهر والظلم، بل في ظل هذه الكلمة المأجورة مارست السلطة كل صنوف القسوة والهوان، وانعكس أثرها على بجير نفسه، ولهذا كان طبيعياً أن يعلن اختياره/ الخلاص بالسيف / الخنجر :

الأمير : (صارخاً) يا حسام انزع منه الخنجر وليحاكم

بجير : (يطعن نفسه وقد وجد نفسه محاصراً بحراب الحراس)

لن تسجننى بعد اليوم

لن تشفى صدرك حتى بالتعذيب

لن أصبح عبداً للملك .

أنا ذا حر، أختار الموت [١٠] .

وحين يطلب منه مهران ألا يختار الموت - بوصفه خلاصاً له من السجن والتعذيب، وفى الوقت نفسه لا يمثل حلاً إيجابياً، بل إنه انتظار سلبي وخلاص عقيم، وفى الحياة ومواجهتها الجواب على كل شىء - يؤكد بجيص أنه لم يستطع أن يساير الحياة التى لم تجبه على حياته،

التى أصبحت عدماً، إنه لا يستحق الحياة، فهو شخصية - كما يرى - لم تعقد قادرة على الفعل والإخصاب، أو تمثل انتظاراً إيجابياً، وفى نهاية الأمر يتحقق الخلاص بالسيف / الموت:

مهران : (فى فزع) لا يا بجير.. لا فلتعش
فما زال فى العمر ما قد يجدد فيك الأمل
لا تختر الموت ما الموت حلاً
ولكنما فى الحياة الجواب على كل شىء
بجير : بماذا أجابت على الحياة ؟
عش أنت.. عش أما أنت فوجودى عدم
مهصان : بجير
بجير : لتعش أنت يا مهران للأطفال والحق والخير لتصنع
مع كل البسطاء الشرفاى
روعة الفجر الجديد
(يسقط بجير) [11] .

وفى نهاية المسرحية يؤكد الشرقاوى أن الخلاص لم يتحقق بالسيف فهو ضمن شريحة كبيرة من المجتمع تؤمن بالأمل، وتسعى إلى المستقبل الخصب :

صابر : وسننطلق
سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذ
ضد اللصوص والدارعين
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهور مكشوفة للطاعنين
لم ينعكس وهج على جبهاتنا
وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل

وسننطلق [١٢] .

أما الخلاص فى مسرحية الحسين ثائراً فيتمثل فى الكلمة القوية الفاعلة، الكلمة الموقف، التى أكدت أن «الحسين ليس نموذجاً رائعاً للبطولة أو مثالاً باهراً يحتذى به أصحاب المبادئ فحسب، بل هو قبل هذا كله.. التضحية ذاتها التى دفعت حياتها ثمناً، والتى تطالب الآخرين المتعايشين معها المتألمين لنهايتها، المعجبين بها.. بأن يأخذوا بثأرها.. مقاومة للطغاة وكفاحاً ضد الاستغلال والقيود»[١٣] .

يؤكد الحسين على المواجهة والخلاص بالقول الإيجابى الفاعل القوى، حتى لا تتكرر مأساته كل يوم، وتنتهك حرمة الإنسان، وحريته فى التعبير عن رأيه، وقد وجد الحسين خلاصه فى الكلمة المناضلة ضد يزيد / السلطة.. فيطلب من شرفاء كل أمة أن يقفوا فى وجه المغتصبين حتى ينقذوا الدنيا من الفوضى والخراب، وألا يسيروا فى ركاب الفاسدين، ويستخلص الإنسان من عار العذاب، فيصرح الحسين بقوله:

يا أيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب
سيروا نعد للعصر رونقه القديم
وننصر الحق الهضيم
لا ترهبوا طرق الهداية ان خلت من عابريها
لا تأمنوا طرق النساء وان تزاحم سالكوها
سيروا على اسم الله لا تهنوا فنحن بنو أبيها
سيروا بنا نستخلص الإنسان من عار العذاب [١٤] .

أما الانتظار عند صلاح عبد الصبور فإنه يمثل بؤرة اهتمامه فى عمله المسرحى، فهو يعلق آمالاً كبيرة على المثقفين بوصفهم أنبياء أقوامهم، ولديهم القدرة على نقل مجتمعاتهم إلى صورة أرقى مما عليه،

يقفون فى وجه السلطات الباطشة، يقاومون القهر، ويحاربون كل ما يتنافى مع انسانية الإنسان، ولهذا كان صلاح عبد الصبور فى حالة انتظار دائم، تتنازعه الحيرة والقلق، ويتفاقم فى داخله الصراع، وتأتى شخصيات الشاعر فى مسرحه «دائماً فى حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم سمة رئيسة فى توجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة فى فكر الشعراء» (١٥) .

يبدو الانتظار واضحاً عند الحلاج، المؤرق بالكلمة ودورها فى حياة العامة، فهو يعلق الانتظار / الآمال على خلصائه وأحبابه، ومريديه، الذين يؤمنون به، بوصفه مدركاً لأبعاد واقعهم على الرغم من حالاته الصوفية : نجوى الليل، وبكاء الخوف من الدنيا، أناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل، ونسج المحبوب بنور الوصل، والحلاج فى حواره مع الشبلى يكشف عن وجه من وجوه الصراع من خلال الانتظار الذى يعلقه على فاعلية الكلمة وقدرتها :

الحلاج : لا يعنينى أن يرعوا ودى أو ينسوه
يعينى أن يرعوا كلماتى
الشبلى : بل ما يدريك بأنهم إن ولوا
لم تسكرهم خمر السلطة
وبأنهم ما التفوا حولك
إلا لكراهتهم من دبر لك
الحلاج : قد خبت إذن، لكن كلماتى ماخابت
فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تحدر منها كلماى فى القلب
وقلوب تصنع من ألفاظى قدره
وتشد بها عصب الأذرع

ومواكب تمشى نحو النور ولا ترجع

إلا أن تسقى بلعاب الشمس

روح الإنسان المقهور الموجع (١٦) .

وينتقل الانتظار إلى طوره الإيجابى، ليتوازى مع الخلاص فى مراحله الأولى، حيث الخروج خروج الحلاج الذى تخلص من الصمت والسكون إلى الخروج إلى الناس ليتحدث فيهم، ويبث موقفه وفكره، ويزداد الصراع مع تساؤل الحلاج وقلقه :

الحلاج : هل تسألنى ماذا أنوى ؟

أنوى أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربى

الله قوى، يا أبناء

كونوا مثله

الله فعول يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله (١٧) .

ثم يخلع الحلاج خرقته ويدخل مرحلة الخلاص :

الحلاج : يارب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه، اخعله فى مرضاتك

يارب اشهد

يا رب اشهد

«يخلع الخرقة» (١٨) .

ويؤكد الحلاج صراعه الداخلى، الذى يؤرقه طوال حياته، المتمثل فى

الاختيار والخلاص، فإذا كانت الكلمة وحدها لا تستطيع أن تفعل فى واقع يمور بالقهر، والبطش والتضليل، وكذلك السيف، فإن الانتظار يملأ عالم الحلاج بالصراع والاحتدام يتكشف ذلك من خلال حواره مع السجين الثانى، حيث يعلن انتظاره للخلاص الذى يتمثل فى السيف المبصر الواعى، بعد أن يؤكد رفضه للسيف الأهوج وللكلمة التى تسانده :

السجين الثانى : المظلومين ..
أين المظلومون، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو عبداً
أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟
من لى بالسيف المبصر !
من لى بالسيف المبصر! (١٩) .

فالحلاج هنا يصرح فى وضوح بحاجته للسيف المبصر كحل للواقع والأزمة، وينبغى أن نشير هنا أن فكرة السيف المبصر لا تعدو فى مسرح صلاح عبد الصبور أن تكون نوعاً من الحلم، أو الأمنية التى لا وجود لها فى عالم الواقع وربما أضافت كلمة (من لى) بعد الحسرة والألم، الذى يشعره الحلاج لافتقاده، أو لافتقاد دوافعه لهذا السيف المبصر، وهذه الحسرة لافتقاده تسحب أيضاً على المشهد فكرة الانتظار، وتلك التى أكدناها ورأينا أنها ترتبط دائماً بفكرة السيف المبصر، ذلك أنها فى جميع المشاهد وعند جميع الشخصيات تفتقد وجودها، ويكتفى، شخوص المسرحيات بانتظار المخلص الذى يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف فى «ليلى والمجنون» أو السيف المبصر فى مأساة الحلاج وفكرة الجمع بين الكلمة لما تمثله من أبعاد الوعى والابصار

والقوة والسيف اللازمين لتحقيقها هى الفكرة التى كلما مضى بنا الصراع الدرامى فى مسرحيته «مأساة الحلاج» نجد أن صلاح عبد الصبور يؤكد على لسان الحلاج :

الحلاج : ....

لكن هل تفتح كلمة

قلباً مقفولاً برتاج ذهبى ؟

ماذا أصنع ؟

لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتى الريح السواحة

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان

من أهل الرؤية

فلعل فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذى الكلمات

فيخوض بها فى الطرقات

يرعاها ان ولى الأمر

ويوفق بين القدرة والفكرة

ويزواج بين الحكمة والفعل [٢٠] .

فكلمات (من أهل الرؤية ـ الفكرة ـ الحكمة) تمنح دلالات الوعى والإبصار للسيف وكلمات (وجوه ـ الأمة ولى الأمر ـ القدرة ـ الفعل) تضفى على الكلمة / الوعى دلالات القوة اللازمة لتحقيق هذا الوعى من التمنى والرجاء. وهو ما أكدناه، قبل ذلك من أن السيف المبصر/ أو السيف الواعى لا يعدو أن يكون فى مسرح صلاح عبد الصبور حلماً أو أمنية يتمنى صلاح / الحلاج لو تتحقق، كما ينبغى الإشارة إلى الكلمات (يستعذب ـ يخوض ـ يرعاها ـ ان ولى الأمر ـ يوفق ـ يزواج)

وما تمنحه هذه الكلمات من دلالات المستقبلية وما تمنحه للموقف من بعد الانتظار .

وفى مسرحية «ليلى والمجنون» يشكل الانتظار عالم شخوصها، وحياتهم فحين تسأل ليلى سعيداً عن المستقبل / الانتظار فإنه يؤكد الانتظار عالمه، يؤمن به إيماناً مطلقاً، يصل - أحياناً - إلى درجة الرؤية المجردة بالعين، وفى ظل الانتظار يزداد الصراع عنفاً من خلال حوار سعيد وليلى :

ليلى : لم لا تؤمن بالمستقبل

سعيد : بل إنى أخشاه لأنى أؤمن به

أؤمن أن لابد لكل زمان من المستقبل

أو شك أحياناً إن الخطه لحظ العين

ولهذا فأنا أبصره فى غيم أسود [٢١] .

ويؤكد سعيد على الانتظار بوصفه حلاً دراميا للصراع المحتدم فى نفسه، فهو يؤمن بالكلمة وقدسيتها وقدرتها على التغيير، فهو كشاعر لا يملك إلاها، ولكنه يعلل أن الانتظار والخلاص لم يتحققا بالكلمة فى ظل واقعه الذى يمارس فيه القهر بكل صنوفه، ولكن الانتظار الايجابى يتمثل فى السيف الواعى/ القوة المبصرة بوصفه خلاصاً فى ظل الإحباط والانهزام والتردى، وانتشار الكلمة السلبية، يقولسعيد فى قصيدته :

سعيد : هذى آخر أشعارى

العنوان طويل

«يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً

هذى يوميته الأولى

يأتى من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها

يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال
إذا تتأبى أجنحة الأقوال
أن تسكن فى تابوت الرمز الميت
يأتى من بعدى من يبرى فاصلة الجملة
يأتى من بعدى من يغمس مدات الأحرف فى النار
يأتى من بعدى من ينعى لى نفسى
يأتى من بعدى من يضع الفأس برأسى
يأتى من بعدى من يتمنطق بالكلمة
ويغنى بالسيف (٢٢) .

تبدو رغبة سعيد الجارفة فى الخلاص واضحة إذ يكشف عن مستويين : الأول : الواقع لذاته، فهى شخصية منكسرة منهزمة، لا تستطيع أن تقدم فعلاً إيجابياً، والثانى : الانتظار والخلاص، وهذا المستوى يشير إلى حلم عبد الصبور فى الخروج من أزمة واقعه، وقد استخدم صلاح عبد الصبور بنية التكرار «يأتى من بعدى» سبع مرات ليؤكد تعلقه التام بالمخلص المنتظر القادم، وتستطيع أن تتكشف - من خلال السياق - ملامح المنتظر، الذى يحلم به عبد الصبور، فهو المثقف / المبدع / المفكر صاحب الكلمة القوية الفاعلة، فهو الذى يعطى الألفاظ معانيها، ويبرى فاصلة بالدور الذى فشل فى القيام به، عبد الصبور، وأخيراً يجسد حالته فى من يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف. إذن السيف الواعى أو الكلمة القوية هى الانتظار والخلاص عند سعيد / عبد الصبور.

وفى نهاية المسرحية يؤكد سعيد انتظاره للقادم بعده الذى يحمل الفعل الإيجابى، وينقل مجتمعه إلى الأمام، ويعترف سعيد أنه انسان مهدم، لا يقوى على فعل شىء، فعندما يسأله الاستاذ :

الأستاذ : سعيد
هل تبغى شيئاً [٢٣] .
يؤكد سعيد للأستاذ :
أبغى أن أبعث برسالة
للقادم من بعدى [٢٤] .
ثم يخاطب المنتظر القادم قائلاً :
يا سيدنا القادم من بعدى
أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم [٢٥] .

وحين يواجه ليلى التى تحبه وتؤكد له أنها فى حاجة إليه، فإنه يقرر لا جدوى من هذا الحب أو غيره، بل يذهب أنه هو نفسه لا شىء وإذا راعينا أنه كشاعر وسيلته الكلمة، كان ذهابنا إلى عدم إيمانه بها مبرراً قوياً فى ظل واقع مترد، يحتاج إلى مخلص أكثر قوة وفاعلية من سعيد المهزوم المتهدم، يتجسد الخلاص فى القادم - الذى ذهبنا إليه من قبل - الذى يحمل سيفاً واعياً أو كلمة قوية، فسعيد يخاطب ليلى معلناً عدم قدرته على الفعل ولم يزل ينتظر القادم :

سعيد : يوماً ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك
أنا .. لا ..
أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا، انتظر القادم [٢٦] .

والانتظار فى مسرحية «الأميرة تنتظر» يبدو من الوهلة الأولى حيث عنوانها «الأميرة تنتظر»، أما أحداثها فكلها تدور حول الانتظار، انتظار المخلص، الذى يغير عالم الأميره، ويخلصها من عجزها إلى إيجابية

الخروج، فالوصيفات - فى بداية المسرحية - يزين كل الأشياء انتظاراً لقدوم الأميرة .

الوصيفة الأول تخاطب الوصيف الثالثة :

فلتنتظرى حتى تضع المائدة كما تهوى وتعد الأقدام (٢٧) .

الوصيفات الثلاثة فى حالة الانتظار، فهن يعشن فى انتظار رجل، قادم، يغير عالم الكوخ، يعلمن أنه سيجئ فى يوم، ما فيقررن أنهن ينتظرنه منذ خمسة عشر خريفاً فى حرقة وترقب :

الوصيفة الأولى : أنا منتظرة

الوصيفة الثانية : واثقة أنه سيجئ ؟

الوصيفة الأولى : هذا ما نحيا له

الوصيفة الثانية : وإذا لم يأت..؟

الوصيفة الأولى : لم يأت.... ؟

لا.. لا.. لابد وأن يأتى (٢٨) .

والأميرة تكشف انتظارها الإيجابى، الذى يسعى إلى التحقق والاخصاب، فهى تتساءل فى جو مفعم بالصراع الداخلى، والترقب، فهى تنتظر من يخلصها :

أتراه يأتى الليلة (٢٩) .

وتقدم ملامح انتظارها الإيجابى، حيث تؤكد أن من تنتظر سيصنع لها المستقبل، فهى تؤكد :

الأميرة : بل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالاً .

طفلا فى كل خريف (٣٠) .

وعندما يموت والدها وتنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت، بينما تخلع الوصيفتان قناعهما وتقفان وراء الأميرة، وتبكيان ويتردد البكاء فى ايقاع واحد، وفى أثناء ذلك يدخل من ينتظرنه...

السـمندل وتصف الأمـيـرة حـال انتظارها للسـمندل، الذى تشك فى إيجابية قدومه فتؤكد :

انتظرت كل خلايا جسمى لمسة هذى اللحظة

انتفض دمى يتشهى رعشتها النارية من أزمان

دار حولى مقدمها المتسربل فى غيب الليل

نومى ومقامى

آكلت هذى اللحظة من أرقى، شربت من عطشى،

لبست أيامى

علقت بنورتها الموعودة عنقى

وتدليت لأنتظر القادم ذات مساء (٣١) .

ثم تعلن الأمـيـرة أن انتظارها انتظار سلبى، فـتـؤكد أن انتظارها للقادم المحب / رجلها جاء مخيباً لترقبها وآمالها وأحلامها، فقد أتى متشحاً بالكذب وتلك عادته :

كنت أقول لنفسى

هل يأتى منتقماً أو فرحاً أو مكتئباً أو منكسراً أو ندماناً

أو مجروحا أو محتضراً...

لكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتى متشحاً بالكذب كما اعتاد (٣٢) .

وحين تحاول الأمـيرة الخروج إلى القصر بعد أن اكتشفت زيف انتظارها، يتجسد أمام عينيها الخلاص، الذى يبدد الظلمة والكذب والخداع، وتصبح الكلمة القوية أو القوة الواعية/ السيف المبصر حلاً لواقع الأميرة، إنه الخلاص الذى يدفع المجتمع، إلى الأمام، فالقرندل يسعى إلى تحقيق انتظاره :

و ا أسفاه.. لابد وأن ألقى أغنيتى (٣٣) .

ثم يندفع السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم يحدق فى عينيه، ويقول له :

هذا ظلى فى عينيك

يا سمندل (٣٤) .

ويتحقق الانتظار الإيجابى ويصبح خلاصاً، وهوما يسعى إليه صلاح عبد الصبور - من خلال مسرحه - حيث يستل القرندل سككينا من ثيابه، ويدفعها فى صدر السمندل ويهتف :

خذ.. هذا آخر مقطع

تمت أغنتى

أستودعكن الله (٣٥) .

وفى مسرحية «بعد أن يموت الملك» يقدم عبد الصبور رؤيته للواقع المصرى آنذاك ١٩٧٣، حيث يرى أن الكلمة لا تستطيع أن تخلق واقعاً جديداً، يتسم بالإيجابية فالكلمة لا تملك أن تصنع مستقبلاً، ولهذا يتحرك الانتظار طيلة المسرحية بحثاً عن الخلاص. فالملكة تتمرد على المستقبل/ الوهم/ الطفل، الذى نسجه الملك من كلمات باردة الحس، وتواجه الملك العقيم الضعيف الذى لا يستطيع أن يملأها بالمستقبل/ الطفل/ الوعد، فقط يملك الوهم، والخداع فحين يطلب الملك من الملكة أن تخفض صوتها، حتى لا ينزعج طفلها الوهمى، تعترض وتنفى أن تسايره فى وهمه وتضليله :

الملكة :

الطفل..!

إنك تدرى أنا لا نملك طفلاً

انظر.. هذا فرشى خالٍ لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم ..

ساقا الوهم.. ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات

أفضت بكل اللعبة حتى هذا الحد

ما أغرب ما صنعته السنوات بنا، نمت الكلمات إلى أن صارت أشباحاً وظلالاً

لكن ما أصعب أن تصبح هذى الكلمات الثلجية

مخلوقاً من لحم دافئ

ليس لنا طفل

ليس لنا طفل (٣٦) .

ومن هنا كان طبيعياً أن تخرج الملكة على هذا الوهم الزيف والتضليل، وأن تتخلص من العجز والعقم، وتطرح الانتظار الجديد. المستقبل/ الإشراق/ الإخصاب، وتؤكد رغبتها فى طفل حقيقى يغير ملامح الواقع المعتم، ويخلص القصر من خيوط العنكبوت، لذا تواجه الكلمة الضعيفة المضللة، المزيفة، التي لا تستطيع أن تقدم فعلاً إيجابياً، فتخاطب الملك بقولها :

الملكة : لكنك لم تقدر أن تعطينى طفلاً

تعطينى الماضى، لكن لا تعطينى المستقبل (٣٧) .

وأمام إصرار الملكة ينصاع الملك العاجز لرغبتها، ويتوعد من لديه القدرة على المنح والإخصاب :

الملك : اتأمل فى الأمر (٣٩) .

وحين ينظر الملك محدقاً فى الفراغ، يكشف عن انتظاره السلبى، إنه انتظار طائر الموت الأسود :

الملك : هل جئت الآن ؟

كم أريدك ! (٤٠) .

آنذاك لا تخفى الملكة لهفتها وتحرقها للوعد/ الطفل المنتظر، فيتجلى

الانتظار فى صراعها الداخلى، حين تتساءل عن انتظار الملك :

الملكة : من الطفل [٤١] .

وينتهى الفصل الأول بموت الملك العقيم، دون أن يحقق وعد الملكة، لكنها تؤكد انتظارها/ الوعد/ المستقبل/ الإخصاب :

سأنال الطفل...

سأنال الطفل...

سأنال الطفل.... [٤٢] .

وفى الفصل الثانى تعرى الملكة الواقع السياسى / السلطة من خلال حوارها مع أفراد الحاشية الملكية المضللة المزيفة، حيث تواجه المؤرخ والقاضى، وتسألهما فى استنكار شديد : هل يملك كل منهما أن يحقق لها هذا الانتظار ويجعله انتظاراً إيجابياً ويحوله إلى خلاص، فتسأل المؤرخ :

هل تكتب سطراً من تاريخك فى جسمى يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طفلاً [٤٣] .

وعندما تدرك عجزه تواجه القاضى وتسأله هل لديك المقدرة على تحقيق الانتظار :

الملكة : هل تلتف على ثيابك يا سيد

وتخلف لى أطرافاً من ثوبك

كى صنع منها طفلاً [٤٤] .

ويدخل الانتظار مرحلة إيجابية من خلال حوار الملكة، والشاعر، فالشاعر يعلن رفضه لهذا الواقع العقيم، وهذا الجدب الموحش، لهذا فهو ملئ بالصراع، يعيش على الانتظار، وفى الوقت نفسه يفقد يقينه بجدوى أداته / الكلمة فى تحقيق هذا الانتظار، فهى لا تصنع المستقبل/ الطفل، يصرح الشاعر :

الشاعر : فلتعبرنى عينك.. يا مولاتى
أنا مثلك لا يرضينى هذا المشهد
لكنى لا أملك إلا أشعارى.. كلماتى
كلماتى يا مولاتى. لا تصنع طفلاً [٤٥] .

صلاح عبد الصبور - من خلال الواقع التاريخى المتأزم الذى كانت تحياه مصر سنة ١٩٧٣- «يرى أن المستقبل فى مصر لا تصنعه الكلمات. ولكن لابد للكلمة من غاية، أن تقوم به لأن مصير أية أمة إذا تردى فى حس الكلمة فحاضرها مظلم ومستقبلها أكثر إظلاماً، والشاعر فى المسرحية يدرك المستقبل لا تصنعه الكلمات وحدها» [٤٦] . وتنتقل الملكة بالشاعر إلى منطقة انتظار أكثر فاعلية، وفى الوقت نفسه يتنامى الصراع من خلال تحاور الملكة والشاعر، وهو صراع حلمى قائم على الانتظار، فالملكة تؤكد :

الملكة : أحسست بأنك ستكون صديقى
هل نجلس بعض الوقت [٤٧] .
يستجيب الشاعر المنتظر :
الشاعر : أمرك يا مولاتى [٤٨] .

ثم يجلسان فى ركن، بينما ينشغل الآخرون بمحاولة إيقاظ الملك، حتى يغلبهم النوم فيناموا وقوفاً. لكن الملكة تفتح شهوة الشاعر، وتهيئ الرغبة الجارفة للتحقق، حتى يصبو ولهاناً للطفل الخلاص، فالملكة حين تسأل الشاعر :

الملكة : هل لك طفل [٤٩] .

يؤكد الشاعر فى حواره معها :

الشاعر : أحمله فى صرة أحلامى يا مولاتى
حين أريد.. أفك الخيط

الملكة : هب أنك تحمله بين ذراعيك

الشاعر : لن أحمل طفلى بين ذراعى

بل أطلقه فى شمس الغابات وأنسام النهر

حتى يتفجر بالمعجزة الخضراء كما تتفجر آلاف الأشجار (٥٠) .

وتربط الملكة بين الحلم والواقع من خلال علاقة الانتظار بالكلمة، فترى أن لها قدسيتها التى تؤمن بها، وترى فيها عالماً فاعلاً، إيجابياً يعلو على عالم السيف/ الوعد، الحكمة والشعر/ الكلمة الحية القوية :

الملكة : هل ستعلمه الحكمة والشعر (٥١) .

يؤكد الشاعر إيمانه بدور الكلمة وهو انتظاره المعبأ بالحكمة والفن :

الشاعر : ستعمله الحكمة أسراب الطير

يعلمه النهر فنون الإيقاع (٥٢) .

وحين تحاول الملكة أن تأخذ الشاعر إلى واقع جديد لا يسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء، وبعيداً عن العتمة التى تغطى كل أركان القصر، وهوما يمكن تسميته بالانتظار السلبى، يعلن الشاعر عجزه وعدم قدرته على ذلك :

الشاعر : لا أقدر يا مولاتى، فلقد فات الوقت

إنى أخشى أن أنزل فى كون يمضى فيه النور طليقاً

لا يتكسر فوق الجدران الصماء

فلقد عشت زماناً بين مرايا القصر العمياء

لا أقدر أن أتنفس خارج هذى الأركان الجهمة

أنفاس يكتمها ما فى العالم من عطر ونقاء

بينا من جوفى الأنفاس النتنة فى هذا القبر

ناشطة متلوية كالديدان النهمة (٥٣) .

تمارس الملكة دورها الإيجابى، حتى تغير انتظار الشاعر من السلبية

إلى الإيجابية، فتفجر فيه رغبة الخروج وأهميتها، فتطلب منه أن يخرجا معاً من ظلمة القصر/ السلطة إلى أجواء النور :

الملكة : هيا.. هيا نخرج كفاً فى كف

وستألف أجواء النور المتألب

وسينزف من تحت الحجر الجامد ينبوع داكن

يتدفق بالحقد وبالخوف

حتي تتشقق قشرته السوداء الصلبة

فيفيض النبع صفاءً ومحبة

ماذا لك فى هذا السجن؟ (٥٤) .

يستجيب الشاعر المنتظر لنداء الملكة، حيث يتوافق انتظارهما، خصوصاً وأن انتظار الشاعر مرتبط بأداته/ وسيلته القادرة على الفعل:

الشاعر : مالى فى جيبى

مزمار

وكتاب فيه بضعة أشعار (٥٥) .

تقرر الملكة الخروج ومعها الشاعر، أصبح كلاهما يسعى إلى تحقيق انتظاره، فقد استطاعت الملكة أن تحرر الشاعر وتخلصه من تفاهته ومسخه، وانتظاره السلبى، الذى فقد يقينه بجدوى كلماته/ أداته فى التعبير، فحين يؤكد الشاعر :

الشاعر : هذا حق.. لكن ماذا تصنع كلماتى

هو أهون من أن تطمح للفعل

أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً

كى تقتل أو تحمى من يقتل (٥٦) .

تؤكد الملكة المعبأة بالإخصاب، القادرة على خلق واقع أجمل وأفضل، أن ما يزعمه الشاعر ـ فى فقدان الثقة فى أداته الفاعلة، التى تستطيع

أن تنقل المجتمع من حالة إلى أخرى، تتميز بالإيجابية - لا ينبغى أن يكون ، فالخلاص يمكن أن يتحقق بها، فلقد استطاعت من قبل أن تفعل فى حياة الملكة :

الملكة : لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر

فالكلمة قد تفعل

لا تدرى ماذا فعلت فى مطلع عمرى كلمات تشبه كلماتك

سمعت أذناى صبياً حساساً ملتمع العينين

ينفخ فى مزمار ويغنى أنى أجمل ما رأيت العين

فغدوت جميلة (٥٧) .

ويتحرك الإنتظار الإيجابى نحو الخلاص، حيث استطاع الشاعر - الذى ردت إليه الملكة الثقة فى انتظاره / الكلمة - أن يدخل فى صراع مع الجلاد/ السلطة، وأن يحقق الانتصار عليه، ويسقط من يده السيف، ونجد الملكة تهتف للشاعر بعد أن قتل الجلاد - إشارة إلى انتصار الكلمة وتحقيق الخلاص بها - فتقترب منه رافعة يدها، وتعلن :

الملكة : أنت صرعت الجلاد وصرعت الخوف

عزف المزمار نشيد الدم

بينما أصبح سيف الجلاد الغاشم

أعمى لا يجد طريقة.. أقدم

خذ منه السيف (٥٨) .

وتفرق الملكة - المنحازة للخلاص بالكلمة - بين أثر الكلمة/ الشاعر والسيف، ولذا تؤكد فى اطمئنان أن دوره كبير وأثره فعال، لذا تطلب منه أن يجالد، فهو الذى يعطى للحياة معناها الباهر الجميل فى ظل كلمات اللامعنى السوداء، ويكتب فى سفر التاريخ الخالد صفحته البيضاء، بينم يكتب الجلاد فى سفر التاريخ الخالد صفحته السوداء،

ضدان يتصارعان، فحين يسمع الجلاد صوت الملكة وأنفاس الشاعر يتجه إليهما بسيفه، ويخرج الشاعر ممسكا فى ذراعه الملكة، نرى الملكة تهتف :

الشاعر : حبى.. ما أصدق حلمك بالطفل
وكأنك كنت ترين المستقبل
هل دار بخلدك يوماً ما
أن يعطيك الطفل الشاعر ؟ (٥٩) .

وتؤكد الملكة على ثنائية العلاقة الواعية بين السيف/ القوة والكلمة/، فالخلاص لا يكون إلا بالقول القوى أو السيف المبصر/ القوة الواعية، وخلق المستقبل الإيجابى يكون بامتزاج الوسيلتين معاً :

الملكة : يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار ويغنى بالسيف(٦٠) .

ويشير صلاح عبد الصبور إلى العلاقة التبادلية الجدلية بين الشاعر بوصفه مفكراً وبين واقعه وقضاياه، فيؤكد : «أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتب فمما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولاً وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو فى مرحلة الإبداع الفنى، ينظر فى ذاته من خلالها الكون والكائنات فلابد عندئذ أن تتحول التأثيرات الفكرية المختلفة إلى دم يجرى فى أوعية نفسه وهذه التأثيرات ساخنة باطنية كالدم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق، وينبغى أن يتمثل الشاعر أفكاره للتتحول فى نفسه إلى رؤى وصور كما يتمثل النبات فى ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مضللة زاهية،

فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرف رؤية» (٦١) .

وهكذا نجد أن الانتظار والخلاص فى مسرح صلاح عبد الصبور يتمثل فى الكلمة القوية القادرة أو السيف المبصر، أو كما قال صلاح عبد الصبور نفسه: إن الفعل والقول جناحات عليان(٦٢).

والانتظار ثم الخلاص عند أنس داود يتمثل فى أدوات عدة، أهمها : الخلاص بالثورة ، والخلاص بالكلمة القوية، أو السيف الواعى / القوة المبصرة، والخلاص بالثورة هو أكثر أدواته انتظاراً، فهى التغيير الطبيعى فى مجتمع يهيمن على آفاق التخلق والقهر والتردى، ففى مسرحية «محاكمة المتنبى : يصرح أنس داود على لسان المتنبى أن الثورة قادمة، وعلى الوطن أن ينتظر، وفى اعتراف المتنبى هذا استشراف للمستقبل من خلال وعيه وادراكه لما يدور حوله، لهذا فهو يواجه السلطة بالكلمة القوية :

المتنبى : فليسمعنى شعبى :

أعطيت له قلبى

فيضاً من وهج الشعر، ومن نبض الحب

وليسمع صوتى الفقراء، ويسمعنى الأطفال

وأجيال المسحوقين التعساء

وليسمعنى السادة والقادة، والأوغاد

إنى «المتنبى»

اسمع - قادمة - صوت الثورة

أبصر - قادمة - زحف الثورة

فأختبئ فى ظل الشعب الطيب، وارتقبى

ارتقبى ارتقبى (٦٣) .

والخلاص بالثورة وانتظاره الإيجابى يلح على أنس داود، ويؤكد فى

أكثر من موضع، لدرجة أنه كتب مسرحية كاملة عنوانها «الثورة» على اعتبار أن الثورة هى التغيير الجذرى، الذى يطيح بكل ثوابت السلطة وسكونيتها، فنرى أن شخوصه فى المسرحية (الثورة) يؤكدون الخلاص بالثورة، فهى تحقيق لرغباتهم جميعاً :

(ج) : هل لك أمنية أخرى

همام : أن أهتف « تحيا مصر »

الشعب : تحيا مصر

(ج) : (يشير إلى المشانق إشارة التنفيذ وهو يهتف والجمهور يرد عليه والستارة تنزل قليلاً.. قليلاً)

(ج) : تحيا الثورة

الشعب : تحيا الثورة

(ج) : تحيا الثورة

الشعب : تحيا الثورة (٦٤) .

وفى «الأميرة التى عشقت الشاعر» يؤكد وضاح الشاعر للأميرة انتظاره للغد المشرق، الذى يتطلع إليه، ويرى أن ذلك لا يتحقق إلا بالثورة القادرة على تغيير ملامح العالم كله، فهى الخلاص الإيجابى:

وضاح : من أجلك يا مولاتى.. انتظر الغد

حين أرى شعبى يزحف فى كتل غاضبة نحو الغد

الأميرة : هذا وعد

وضاح : بل إنى يا مولاتى حين أردى هذا الإنسان «القرد»

أخسر معركتى.. أخسر حلمى

أن يتغير بالثورة هذا العالم (٦٥) .

وفى حوار مارية راهبة الدير ووعد الشاعر يؤكد أنس داود أن العنف ليس وسيلة للخلاص، فـ«وعد» فقد الثقة فى السيف بوصفه

مخلصاً، بل يرفضه رفضاً تاماً،، وينحاز إلى الخلاص بالكلمة القوية المشتعلة، فهى الحل الأمثل لهذا الواقع :

وعد : لا أكتمك الآن

وأنا أنفر من هذا العنف،

أمج طريق السيف

إن النار المشتعلة بين الغوغائية والإنسان

لن يفصل فيها إلا الحرف

مارية : الحرف المشتعل بنور الشعر

وعد : المزدهر بأحلام الحب [٦٦] .

وفى مسرحية «الصياد» يقدم أنس داود - من خلال حوار الصياد والسلطان - رؤيته للخلاص الإيجابى، الذى يتمثل فى القوة الواعية أو الكلمة القوية، ولكن هذا الخلاص لم يزل حلمياً، يتحرك فى مسافة من الرغبة والتطلع، يطمح الشعراء جميعاً إلى تحقيق :

الصياد : هل تبغى أن تفهم

السلطان : حلم العدل

حقاً أبغى أن أفهم

الصياد : أن تصبح زماراً يا مولاى

زماراً لا مزماراً

(السلطان يستمع إلى الصوت القديم.. صوت

شيخ الصيادين

والسلطان العادل زماراً أيضا يا مولاى

حين يوائم

بين القدرة والحكمة

بين القدرة والحق

بين الحرية والعدل [٦٧] .

نستطيع - من خلال ما سبق - أن نتبين أن الانتظار والخلاص عند أنس داود - وهو ما يتمثل فى السيف الواعى أوالكلمة القوية، أو الثورة - يعد امتداداً لرؤية صلاح عبد الصبور للانتظار والخلاص، حتى أن دور الشاعر / المفكر / المبدع هو نفسه عند صلاح، وهو الشاعر الذى يؤمن إيماناً تاماً بدوره وبأداته، أو الشاعر الذى يفقد الثقة فى أداته ودوره ويقع فريسة الصراع، صراع الانتظار .

هوامش الفصل الخامس

(١) د. محمد عبد الله حسين : ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٧ .

(٢) السابق .

(٣) السابق .

(٤) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر، ص٤٨ .

(٥) د. محمد عبد الله : ظاهر الانتظار فى المسرح النثرى، ص٧ .

(٦) الفتى مهران، ص٨٦ .

(٧) السابق، ص ١٩١ .

(٨) السابق، ص ٩٧ ـ ٩٨ .

(٩) السابق، ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(١٠) السابق، ص ١٧٩ .

(١١) السابق، ص ١٨٩ .

(١٢) السابق ، ص ٢١٠ .

(١٣) علاء الدين وحيد : مأساة الحسين، المصور ٤/٢/ ١٩٧ .

(١٤) الفتى مهران، ص ٢٣١ .

(١٥) د. مدحت الجيار : مسرح صلاح عبد الصبور من القصيدة إلى المأساة، مجلة القاهدة العدد ٦٢، ١٥ أغسطس ١٩٨٧، ص١٦ .

(١٦) مأساة الحلاج، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

(١٧) السابق، ص ٣٤ .

(١٨) السابق، ص ٣٥ .

(١٩) السابق، ص ٧٥ .

(٢٠) السابق، ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .

(٢١) ليلى والمجنون، ص ٦٢ ـ ٦٣ .

(٢٢) السابق، ص ٧٢ ـ ٧٣ .

(٢٣) السابق، ص ١٢٤ .

(٢٤) السابق .
(٢٥) السابق .
(٢٦) السابق ، ص ١٢٧ .
(٢٧) الأميرة تنتظر، ص ١١.
(٢٩) السابق ، ص ١٦ .
(٣٠) السابق ، ص ١٧ .
(٣١) السابق ، ص ٣٦ .
(٣٢) السابق .
(٣٣) السابق ، ص٥٠ .
(٣٤) السابق .
(٣٥) السابق ، ص٥٠ ـ ٥١ .
(٣٦) بعد أن يموت الملك، ص ٥٢ ـ ٥٣ .
(٣٧) السابق ، ص ٥٦ .
(٣٨) السابق .
(٣٩) السابق .
(٤٠) السابق، ص٥٨ .
(٤١) السابق .
(٤٢) السابق، ص٦١ .
(٤٣) السابق، ص٧٥ .
(٤٤) السابق .
(٤٥) السابق، ص٧٦ .
(٤٦) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر، ص١٦ .
(٤٧) بعد أن تموت الملك، ص٧٨ .
(٤٨) السابق .
(٤٩) السابق .
(٥٠) السابق، ص٧٨ ـ ٧٩ .
(٥١) السابق، ص ٧٩ .
(٥٢) السابق .

(٥٣) السابق، ص٨٠ .

(٥٤) السابق، ص ٨٠ - ٨١ .

(٥٥) السابق، ص٨١ .

(٥٦) السابق، ص٩٢ .

(٥٧) السابق، ص٩٢ -٩٣ .

(٥٨) السابق، ص١١٠ .

(٥٩) السابق، ص١١٤ .

(٦٠) السابق .

(٦١) صلاح عبد الصبور : تجربتى فى الشعر، بيروت، دار العودة ١٩٧٧، ص٦٢ .

(٦٢) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، ص٣٤١ .

(٦٣) مسرح أنس داود، ص١٥٤، ١٥٥ .

(٦٤) السابق، ص٣١٨ - ٣١٩ .

(٦٥) السابق، ص٨٣٧ .

(٦٦) السابق، ص٨٣٧ .

(٦٧) السابق، ص٦٥٨ .

الخـــاتمـة

من خلال دراستنا «الحضور، والحضور المضاد» / الكلمة والسيف في المسرح الشعرى الحديث، استطعنا أن نصل إلى مجموعة من النتائج يمكن رصدها فيما يلى :

أن الإهتمام بالكلمةلما لها من مكانة ترجع إلى مرحلة موغلة فى القدم، حيث كانت الكلمة وسيلة الرسل والأنبياء فى تبليغ رسالاتهم إلى الناس، وقد حرص الإسلام على هذه المكانة فأقسم بها الله فى كتابه، وبمكانتها ودورها الفاعل، كما وردت فى الكتاب المقدس مقرونة بالنور، ولهذا نجد أن الكلمة فى الملاحم المصرية كما عند اليهود القدماء تسبق خلق الكون، والكلمة فى اليونانية تعنى العقل.

أما فى الفكر العربى فقد شغلت الكلمة مساحة كبيرة، وتمتعت بمكانة وصلت إلى درجة السمو والقداسة، فمجدوا الكلمة والقلم، ورفعوا من مكانته، ففى صدر الإسلام كانت الكلمة سلاحاً قوياً بجوار السيف، وكانت عند شعراء العصور التالية أداء فصل فى الأمور، وبها تشكل فكر الإنسان وواجه بها السلطة .

أما السيف فهو الوجه المقابل للكلمة، وقد ارتبط عند العرب بالعفة والإقدام والشجاعة والبطولة، ولهذا تعددت نعوته وأوصافه حتى بلغت ستة وعشرين اسماً، وقد تردد فى كثير من أشعار العرب بوصفه القوة المادية التى تعتمد عليها السلطات .

كما تبين لنا أن الشعراء على امتداد العصور يقابلون بينه وبين القلم والكلمة بوصفهما قوتين متناقضتين كما فى أشعار أبى تمام والمتنبى وفى العصر الحديث كما عند البارودى وشوقى، أما فى الشعر الجديد فقد ازداد الاهتمام بقضية الكلمة والسيف، لدرجة أن هناك قصائد كاملة تدور حول عالم الآداتين كما عند صلاح عبد الصبور .

ومن خلال دراستنا للكلمة فى المسرح تبين لنا أن الشعراء يرفضون الكلمة السلبية ويؤمنون بالكلمة الإيجابية وبقدرتها على التغيير، ولهذا دارت دراستنا لها فى إطار هاتين الصورتين، حيث صور الكلمة السلبية وأبعادها فكانت للكلمة السلبية صورة عدة أهمها : الكلمة المضللة، والكلمة المداهنة المتذللة، والكلمة اللاجدوى، أما الكلمة الإيجابية فكانت ذات أبعاد مثل : الكلمة الموقف، أو المواجهة، أو المبدأ، وهناك الكلمة المقاتلة، والكلمة التى تحيى الموتى، وتروى الظمأ، وتفعل فعل السحر، والكلمة الثورة .

أما السيف فى المسرح الشعرى فقد تبلور فى صورتين : السيف الأهوج المتهور، الذى تقوده كف عمياء، فيصبح موتاً أعمى، وهو أداة السلطة القاهرة، تلجأ إليه لفرض سطوتها على الواقع، وهذا السيف يرفضه الشعراء المعاصرون رفضاً تاماً بوصفه وسيلة غير ملائمة لحل مشكلات الواقع. والصورة الثانية صورة السيف المبصر الواعي، وقد انحاز الشعراء فى مسرحهم إليه بوصفه حلاً وخلاصاً لهذا الواقع المتردى، لكن هذا السيف لم يخرج عن إطار الحلم .

لقد تبين من خلال دراسة الكلمة ثم السيف أن هناك بعض الشخوص المسرحية تنحاز حيناً إلى الكلمة وآخر إلى السيف وبعضها يؤمن بالكلمة، وبعضها لا يؤمن بها، وهناك شخوص تؤمن بالسيف مع إطلاق العنان له، وهناك بعضها يؤمن بالسيف مشترطاً له الوعى

والإبصار، وقد نجح الشعراء المعاصرون - إلى حد بعيد - فى أن يديروا ما بين هذه الشخصيات المتناقضة حواراً درامياً أثرى المسرح الشعرى، وكشف عن أبعاد الصراع، وطرحوا شخوصاً يؤرقها الصراع ما بين الكلمة والسيف .

ومن خلال الصراع ما بين الكلمة والسيف الذى نشأ فى المسرح نتيجة لإيمان كل فريق بما يناقض إيمان الفريق الآخر، وبحثاً عن خروج من أسر الصراع، كانت قضية الصراع ظاهرة واضحة، حيث علق الشعراء انتظارهم على القادم وامتلأت تعبيراتهم بالانتظار بكل صوره وأشكاله، فكان هناك الانتظار السلبى، ثم الانتظار الإيجابى، ثم انتقل الانتظار إلى حيز الخلاص الذى تجسد فى الكلمة القوية الفاعلة، أو السيف المبصر الواعى، وقد اتفق الشعراء الثلاث على هذه الوسيلة بوصفه حلاً درامياً وخلاصاً من أسر الواقع وعمقه .

كما تبين لنا أن هناك تأثيراً واضحاً فى الرؤية والسياق بين عبد الصبور باعتباره رائداً وطاقة مانحة قادرة على التأثير فى مسيرة المسرح الشعرى، وبين أنس داود، فلحظنا أن هناك اتساقاً وتراكيب هى بعينها أنساق وتراكيب عبد الصبور، فى الوقت الذى تشابه فى موقف الشاعرين من قضية الكلمة والسيف، على الرغم من اختلاف معطيات الواقع التى عاشها كل منهما، وقد أشرنا خلال الدراسة إلى مواضع التأثير .

نأمل أن تكون هذه الدراسة التى تناولت قضية من أهم قضايا المسرح الشعرى الحديث، بوصفها قضية تؤرق كل مبدع ومفكر فى كل زمان ومكان، وعلاقته بالسلطة الحاكمة من حيث حرية الرأى، واستخدام الأداة المثلى فى معالجة الأمور. قد أسهمت بنصيب فى مجال الدراسات النقدية الحديثة فى المسرح الشعرى الحديث .

المصادر والمراجع

● أولاً : المصادر :

(١) عبد الرحمن الشرقاوى :

أ ـ الفتي مهران، القاهرة : مؤسسة روز اليوسف، *الكتاب الذهبى*، يناير ١٩٨٦ .

ب ـ تمثال الحرية، القاهرة : *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، ١٩٨٨ .

جـ ـ ثائر الله : الحسين ثائراً *والحسين شهيداً*، القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، د. ت .

(٢) صلاح عبد الصبور :

أ ـ مأساة الحلاج، بيروت : منشورات اقرأ د. ت .

ب ـ مسافر ليل، بيروت : دار الشروق، ط٤، ١٩٨٦ .

جـ ـ ليلى والمجنون، بيروت : دار الشروق، ط٣، ١٩٨٦ .

د ـ الأميرة تنتظر، بيروت : دار الشروق، ط٤، ١٩٨٦ .

هـ ـ بعد أن يموت الملك، بيروت : دار الشروق، ط٢، ١٩٨٣ .

(٣) أنس داود :

ـ الأعمال الكاملة : مسرح أنس داود، القاهرة : هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩ .

● ثانياً : المراجع :

*** القرآن الكريم .**

١ ـ ابن منظور : *لسان العرب*، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٧، ط٦، المجلد الثانى عشر .

٢ ـ أبو تمام : ديوان أبو تمام، بشرح *الخطيب التبريزى*، تحقيق : محمد عبده عزام، القاهرة : دار المعارف، د. ت، ط٣، ج٣ .

٣ ـ أحمد السعدنى (دكتور) : المسرح الشعرى المعاصر، القاهرة : مطبعة الوفاء، ١٩٨٦ .

٤ ـ أحمد شوقى : الشوقيات، بيروت : د. ت، ج١، ٣ .

٥ ـ أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل، بيروت : دار الآداب، ١٩٧٨ .

٦ ـ أمل دنقل : *الأعمال الكلمة*، بيروت : دار العودة، ١٩٨٥ ، ط٢ .

٧ ـ أنس داود (دكتور) : *الأسطورة فى الشعر العربى الحديث*، القاهرة مكتبة الشباب، د. ت.

٨ - بشار : ديوان بشار بن برد، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٩، ط٢ .
٩ - ثريا العسيلى (دكتور) : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ .
١٠ - الثعالبى : فقه اللغة، د. ت .
١١ - جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ .
١٢ - جليردوران : الأنتربولوجيا - رموزها وأساطيرها، أنساقها، ترجمة د. مصباح الصمد، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ط١ .
١٣ - رفعت سلام : المسرح الشعرى العربى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٦ .
١٤ - سامية حبيب : دلالة المقاومة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .
١٥ - صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
١٦ - عبد المنعم حفنى (دكتور) : المعجم الفلسفى، بيروت : دار الشرقية، ١٩٩٠، ط١ .
١٧ - عز الدين إسماعيل (دكتور) : الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة : المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤، ط٥ .
١٨ - عنترة بن شداد : شرح ديوان عنترة، بيروت : دار الكتب العلمية، ١٩٨٥ .
١٩ - فاروق أسعد (دكتور) : فن الإلقاء العربى، بيروت : دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٧، ط١ .
٢٠ - الفرزدق : ديوان الفرزدق، شرح على خريس، بيروت : الأعلمى للمطبوعات، ط١، ١٩٩٦.
٢١ - فؤاد دوارة : صلاح عبد الصبور والمسرح الشعرى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٢ .
٢٢ - فوزى العنتيل : رحلة فى أعماق الكلمات، القاهرة : دار المعارف، ١٩٨٠ .
٢٣ - القشيرى : الرسالة القشيرية، القاهرة : دار الكتب الحديثة، د. ت، ط١ .
٢٤ - لطفى عبد البديع (دكتور) : ميتافيزيقا اللغة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .
٢٥ - محمد عبد الجبار النفرى : المواقف والمخاطبات، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .
٢٦ - محمد عبد الله حسين (دكتور) : ظاهرة الانتظار فى المسرح الشعرى الحديث، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ .

٢٧ ـ محمد عفيفى مطر : أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، بغداد : دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ط١ .
٢٨ ـ محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) : خصائص الأسلوب فى الشوقيات، تونس : منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١ .
٢٩ ـ محمود سامى البارودى : ديوان البارودى، القاهرة : دار المعارف، ١٩٧١، ج١ .
٣٠ ـ ملك عبد العزيز : الأعمال الكاملة، القاهرة مكتبة مدبولى، ١٩٩٠ .
٣١ ـ وليد منير (دكتور) : جدلية اللغة والحدث، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ .

● ثالثاً : الدرويات :

١ ـ صباح الخير ١٧ نوفمبر ١٩٧٨ .
٢ ـ العربى ـ الكويت، أغسطس ١٩٩٤ .
٣ ـ فصول ـ المجلد الثانى ـ العدد الأول ـ أكتوبر ١٩٨١ .
٤ ـ القاهرة : ٢٥ يناير ١٩٨٢ .
٥ ـ القاهرة : العدد ٧٩، ١٥ يناير ١٩٨٨ .
٦ ـ القاهرة : أغسطس ١٩٨٦ .

●

فهــرس

الفصل الثالث

(السيف)

الفصل الرابع

الصراع بين الكلمة والسيف

الفصل الخامس

الانتظار والخلاص

صدر فى السلسلة

٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى

٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ...... محمد على الكردى

٦١ - القراءة عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح

٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى

٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى

٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف

٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين

٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد

٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة

٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط

٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر

٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى

٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل

٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... علي أدهم

٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... علي أدهم

٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز

٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير

٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة

٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمد درويش

٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى

٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع

الأعداد القادمة

الراوى فى روايات محمد البساطى .... شخات محمد عبد المجيد
صحافة الأدب فى مصر .... د. مرعى مدكور
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين .... محمد مهدى الشريف
القصيدة الحديثة.......................... عبد المنعم عواد يوسف
أوراق ومسافات.................................. حسن الجوخ

رقم الايداع : ٢٠٠٠/١٨٤٣٥

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقا)